6.50

N 10909

Mus. Th.
3583 c / C1

Weber

kplt

<36631591890016

<36631591890016

Bayer. Staatsbibliothek

Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses.

Für den
Unterricht am Prager Conservatorium der Musik
bearbeitet
von

Friedrich Dionys Weber,
Direktor dieser Lehranstalt.

Erster Theil.

Prag.
Bei Marco Berra.
1830.

W VI i 5

ERZIEHER AKADEMIE
der
ADOLF-HITLER-SCHULEN

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Gedruckt
bey
Johann Spurny,
Buchdrucker und Schriftgießer.

(16832)

Vorbericht.

Der allgemeine Beifall, mit welchem das Publikum meine Theoretisch-praktische Vorschule der Musik aufgenommen hat, bestärkte mich in dem schon früher gefaßten und bereits in der Vorrede des Hrn. Verlegers zu jener Vorschule angedeuteten Entschlusse, auch die übrigen Zweige der Theorie der Musik auf dieselbe faßliche, gründliche und systematische Art, welche man an der ebengenannten Arbeit gerühmt hat, zu bearbeiten.

Um dieselbe Ordnung beizubehalten, in welcher ich bei meinem mündlichen Vortrage im Con-

servatorium seit vielen Jahren mit dem glücklichsten Erfolge die einzelnen Theile der Theorie der Musik auf einander folgen lasse, habe ich in dem hier vorliegenden Werke die Harmonielehre zu behandeln angefangen. Es ist, eben so wie die früher erschienene Vorschule, hauptsächtlich für jene Lehrbegierigen bestimmt, welche wegen der beschränkten Anzahl der in das Conservatorium aufgenommenen Schüler an dem mündlichen Unterrichte daselbst keinen Antheil nehmen können.

Der doppelte, sogleich näher zu erwähnende Zweck, den ich durch diese Harmonielehre zu erreichen wünsche, machte es mir zur Pflicht, in Hinsicht der Aufeinanderfolge der Gegenstände zuweilen einen andern Weg einzuschlagen, als denjenigen, welchen manche Verfasser ähnlicher Lehrbücher betreten haben. Indessen bitte ich die letztern, besonders jene, welche in der Eigenschaft tadelsüchtiger Recensenten an mir zum Ritter zu werden geneigt seyn sollten, keineswegs zu glauben, daß ich es ihnen zum Vorwurf mache, bei ihren Arbeiten von andern Ansichten aus-

gegangen zu seyn, und eine andere Anordnung der Gegenstände gewählt zu haben. Ich habe mir, des alten Spruches eingedenk: Anch' io Sono pittore! bloß das Recht sichern wollen, ebenfalls meinen eigenen Weg gehen zu dürfen.

Was den erwähnten Doppelzweck dieser Harmonielehre betrifft, so wollte ich zuvörderst denjenigen Anfänger, welcher sich durch das Studium derselben zugleich auf die Setzkunst vorzubereiten wünscht, gleichzeitig mit der Intervallen- und Accordlehre nicht nur mit allen jenen Regeln, die sich auf die grammatische Correctheit des strengen Satzes beziehen, sondern auch andererseits mit den Ausnahmen und Freiheiten bekannt machen, welche die sogenannte freie Schreibart gestattet. Daraus wird für ihn der Vortheil erwachsen, späterhin, wenn er zu den contrapunktischen Uebungen fortschreitet, nicht erst dasjenige, was in vielen andern Lehrbüchern unter der Rubrick: Reinheit des Satzes,

als besonderer Gegenstand behandelt wird, mühsam nachholen zu müssen.

Die zweite Tendenz dieses Werkes bezieht sich auf die zahlreiche Klasse von Schullehrern und Cantoren, besonders auf dem Lande, bei denen der Musikunterricht im Allgemeinen, insbesondere aber die Leitung der Kirchenmusik, und vornehmlich das Orgelspiel, einen wesentlichen Bestandtheil ihrer Berufspflichten ausmacht. Diese sollen durch die vorliegende Harmonielehre in den Stand gesetzt werden, sich die nöthige Kenntniß und Fertigkeit im Vortrage einer bezifferten Grund- oder sogenannten Generalbaß-Stimme, zu erwerben. Ich habe demnach Alles, was diesen Gegenstand betrifft, so vollständig, gründlich und faßlich als möglich zu bearbeiten gesucht. Als einer der wichtigeren Theile des Werkes dürfte in dieser Beziehung für den angehenden Generalbaß-Spieler der siebente Abschnitt zu betrachten seyn, welcher ihn mit der Generalbaß-Schrift, oder den sogenannten Signaturen über den Noten der Grundstimme be-

kannt macht. Außerdem sind für diesen Zweck auch die am Schluße jedes Abschnittes, welcher eine einzelne Gattung von Accorden behandelt, angehängten Uebungsstücke von größter Wichtigkeit, indem ich in denselben Alles, was den mannigfaltigen Gebrauch jedes Accordes betrifft, erschöpft, zugleich aber auch nichts eingemischt habe, wovon erst in den folgenden Abschnitten die Rede seyn kann. Das sorgfältige Studium und wiederholte Durchspielen dieser Uebungsstücke wird dem angehenden Generalbaß-Spieler folgende Vortheile gewähren:

1. Wird er dadurch die jedem einzelnen Accorde zukommende Signatur (Bezeichnung mit Ziffern) sich gehörig und dauerhaft einprägen und sich die Fertigkeit erwerben, die denselben entsprechenden Accorde richtig und schnell anzuschlagen. Dabei ist es jedoch (was auch für die folgenden Punkte gilt) unerläßlich nothwendig, daß der Anfänger jedes Uebungsstück auch in alle andere Tonarten, und zwar mit den ihnen angemessenen Signaturen übertrage, damit ihm

das Greifen der Accorde in jeder, auch der schwersten Tonart, gleich geläufig werde. Auch ist ihm anzurathen, die bezifferte Grundstimme aus dem Stegreife, d. h. ohne vorherige schriftliche Uebertragung und Ausarbeitung in andere Tonarten zu übersetzen (transponiren). Die Nothwendigkeit dieses Transponirens tritt besonders in den Fällen ein, wenn die Orgeln in der Stimmung von den heutigen Blasinstrumenten um einen halben oder auch wohl ganzen Ton abweichen. Am besten versucht er es zuerst mit den leichtern Tonarten, und geht allmählich zu immer schwerern über.

2. Wird der Anfänger durch diese Uebungsstücke in den Stand gesetzt werden, die seltenen oder minder gewöhnlichen Accorde eben so leicht als die gewöhnlich vorkommenden schnell und richtig zu treffen; ein Vortheil, den er auf andere Art, wenn er auch noch so viele Orgelstimmen durchspielt, nicht so bald erlangen wird; denn es liegt eben in der Natur der Seltenheit jener Accorde, daß sie in Tonstücken von klei-

nerem Umfange nicht so häufig vorkommen, als sie hier in den eigens dafür ausgearbeiteten Uebungsstücken absichtlich angebracht sind.

3. Wird der Anfänger durch die jedem Abschnitte beigefügten zahlreichen Beispiele und Uebungsstücke die mannigfaltigen, besonders die minder gewöhnlichen Fortschreitungs- und Auflösungsarten der Accorde kennen lernen, welche vorzüglich jenen Generalbaß-Spielern, die gewohnt sind, die Accorde immer auf eine und dieselbe Art, meistens bloß in der engen Harmonie, zu gebrauchen, ungemein viel zu schaffen machen, so daß es ihnen fast unmöglich ist, harten und holperichten Fortschreitungen zu entgehen. Unter dieser Klasse von Generalbaß-Spielern dürften besonders solche, deren ganzes harmonisches Wissen sich auf die consonirenden Accorde, höchstens noch auf einige Arten der Septimen-Accorde und deren Umwendungen beschränkt, welche sie überdieß oft nur der Bezifferung nach kennen, ohne von dem Wesen und der Behandlung derselben deutliche Begriffe zu haben, den

größten Nutzen aus dem Studium dieser Harmonielehre schöpfen.

4. Endlich wird jeder auch nur einigermaßen mit musikalischem Talent Ausgestattete durch das fleißige Durchspielen und Uebertragen (Transponiren) der Uebungsstücke, alle möglichen Verbindungs- und Fortschreitungsarten der Accorde sich dergestalt zu eigen machen, daß es ihm nicht schwer fallen wird, selbst kleine Präludien zu erfinden.

Diese dem Orgelspieler unentbehrliche Geschicklichkeit, ohne welche er genöthigt ist, fremde Präludien mühsam auswendig zu lernen, dabei aber Gefahr läuft, von seinem Gedächtnisse verlassen zu werden, und zur Störung der allgemeinen Andacht ins Stocken zu gerathen, kann nämlich nur durch eine allseitige und gründliche Kenntniß der Harmonie und vielfältige praktische Uebung erworben werden.

Inhalts-Verzeichniß.

Seite

Einleitung 3

I. Bildung der Tonverbindungen oder der Intervalle 7

II. Unterscheidung der Intervalle nach ihrer verschiedenen Wirkung 24

III. Fortschreitung oder Bewegung der Intervalle 29

IV. Fortsetzung 46

V. Accorde überhaupt 64

VI. Wohlklingende oder consonirende Dreiklänge insbesondere 69

VII. Darstellung der Accorde durch Ziffern und andere Zeichen, oder die Generalbaßschrift 75

VIII. Fortschreitung der Accorde, insbesondere der consonirenden Dreiklänge 85

IX. Umkehrungen der wohlklingenden Dreiklänge und ihre Fortschreitung 113

A. Gebrauch und Fortschreitung des Terzsextenaccordes 117

B. Gebrauch und Fortschreitung des Quartsextenaccordes 135

Seite

X. Entstehung, Gebrauch und Fortschreitung des doppelt kleinen oder minderwohlklingenden Dreiklanges 146
XI. Eigenschaften und Gebrauch der Dissonanzen überhaupt 174
XII. Dissonirende Dreiklänge.
A. Gebrauch und Fortschreitung des dissonirenden Dreiklanges mit der verminderten Terz und kleinen Quinte, und seiner beiden Umkehrungen . . 182
B. Gebrauch und Fortschreitung des dissonirenden Dreiklanges mit der großen Terz und kleinen Quinte, und seiner beiden Umkehrungen 200
C. Gebrauch und Fortschreitung des dissonirenden Dreiklanges mit der großen Terz und übermäßigen Quinte, und seiner beiden Umkehrungen . . 215

Theoretisch-praktisches

Lehrbuch

der

Harmonie und des Generalbasses

von

Friedrich Dionys Weber.

Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Einleitung.

Man ist gewohnt, mit dem Ausdrucke Harmonie verschiedene Begriffe zu verbinden, oder ihn in mehrfacher Bedeutung zu gebrauchen.

1. Bezeichneten die Griechen im Allgemeinen damit die Uebereinstimmung verschiedener Theile zu einem Ganzen. Insbesondere aber begriffen sie darunter eine Folge von Tönen, oder das, was wir heut zu Tage Melodie nennen; denn es ist nicht zu bezweifeln, daß ihnen die Harmonie nach dem heutigen Begriffe des Wortes gänzlich unbekannt war, und daß sie nur eine einstimmige Musik ausübten, welche durch den Einklang oder die Octave, wenn Knaben oder weibliche Individuen mitsangen, verstärkt worden seyn mag.

2. Wird Harmonie sehr oft als gleichbedeutend mit Wohlklang überhaupt gebraucht, so wie auch der Ausdruck harmonisch statt wohlklingend.

3. Versteht man darunter ein gleichzeitiges Zusammenklingen mehrerer Töne, oder einen Accord insbesondere. So sagt man z. B. die Sex-

ten- oder Septimenharmonie statt Sexten- oder Septimenaccord. In diesem Sinne genommen begreift man darunter auch den nähern oder entferntern Abstand, den die den Accord bildenden Töne untereinander haben, welches durch den Beisatz des Wortes, eng, weit, oder zerstreut bestimmt wird, als: enge Harmonie, weite oder zerstreute Harmonie. Nicht minder wird Harmonie für Accord in dem Falle gebraucht, wenn man andeuten will, ob ein Zusammenklingen mehrerer Töne für das Ohr und Gemüth beruhigend oder beunruhigend ist, welches Erstere durch den Beisatz: consonirende (wohlklingende) und Letzteres durch dissonirende (übelklingende) Harmonie ausgedrückt zu werden pflegt.

4. Wird darunter eine Folge mehrerer Accorde verstanden, welche nach gewissen, auf die Natur und Verhältnisse der Töne gegründeten Regeln verbunden sind, in welcher Beziehung die üblichen Ausdrücke: richtige, bündige, volle, unrichtige, zerrissene, leere Harmonie zu nehmen sind.

5. Wird Harmonie bisweilen auch in gleicher Bedeutung mit Satz gebraucht, unter welchem Ausdrucke der technische Theil der Tonsetzkunst verstanden wird; daher die Harmonie studiren eben so viel heißt, als die Regeln der Tonsetzkunst erlernen.

6. Wird Harmonie noch zur Bezeichnung solcher Musikstücke angewendet, welche bloß für Blasinstrumente geschrieben sind; daher die Benennung: Harmoniestücke, oder Harmoniemusik.

Auch begreift man nicht selten die Gesammtheit der Individuen selbst darunter, welche zur Ausführung der Blasinstrumente bestimmt sind.

Mit dem Ausdrucke Harmonielehre wird gleichfalls ein doppelter Begriff verbunden. Im weiten Sinne begreift sie die Regeln der Tonsetzkunst, oder des Contrapunktes, und auch häufig den Generalbaß in sich. Im engen Sinne hingegen ist sie die Wissenschaft, welche die Entstehung aller in der Musik nicht nur üblichen, sondern auch möglichen Accorde (Zusammenstimmungen) lehrt, ihre Eigenschaften, so wie auch ihre nähere oder entferntere Verwandtschaft untereinander bestimmt, und die Gesetze oder Regeln festsetzt, nach welchen sie in die mannigfaltigsten Verbindungen gebracht werden können, um dann als Stoff zur Abfassung von Tonstücken aller Art zu dienen.

Da aus der Harmonielehre der Generalbaß seinen Ursprung nimmt, und jeder, der der Harmonie kundig ist, auch schon von selbst mit diesem (wenigstens in theoretischer Hinsicht) vertraut seyn muß, um so mehr, als man bei dem Unterrichte in der Harmonie, ohne ihn zu erschweren, der Generalbaßschrift nicht leicht entbehren kann; so ist es hier an seinem Orte, die Bedeutung dieses Ausdruckes näher auseinander zu setzen.

Der Generalbaß, aus mehreren Gesichtspunkten betrachtet, zerfällt in den theoretischen und in den praktischen. Der theoretische ist die Lehre oder Anweisung, eine Baßstimme, deren einzelne

Töne die Grundstimme oder das Fundament sind, auf welchem die übrigen die Harmonie bildenden Töne gleichsam ruhen, statt sich der Noten zu bedienen, mit Ziffern und andern hierzu üblichen Zeichen, die man allgemein Signaturen zu nennen pflegt, zu versehen, so zwar, daß dadurch die jedesmal zum Grunde liegende Harmonie geuau und bestimmt angedeutet ist.

Der praktische besteht in der Kunstfertigkeit eine solche bezifferte oder mit Signaturen bezeichnete Baßstimme nach den Regeln des reinen Satzes, auf der Orgel oder dem Claviere, oder auch auf einem andern hierzu schicklichen Instrumente vorzutragen.

Die Benennung Generalbaß leitet sich von dem lateinischen Bassus generalis (allgemeiner Baß) ab, weil er die Harmonie, welche in einem Tonstücke unter die übrigen, nach Beschaffenheit bald mehrere, bald wenigere, Stimmen vertheilt ist, gleichsam im Allgemeinen, entblößt von allen melodischen Verzierungen darstellt. Einige pflegen ihm auch Bassus continuus, italiänisch Basso continuo, das ist: fortdauernder, ununterbrochener Baß zu nennen, weil er ununterbrochen fortgeht, wenn auch die eine oder die andere Stimme oder mehrere zugleich schweigen. Nicht selten gebraucht man auch in derselben Bedeutung den Ausdruck: Fundamentum, italiänisch Fondamento, Grundstimme, weil darauf das ganze harmonische Gebäude gleichsam wie auf einem Grunde ruht.

Der Gebrauch des Generalbasses war ehedem weit allgemeiner als heut zu Tage, indem er bei allen Arten vollstimmiger Musik ohne Ausnahme angewendet wurde. In unseren Zeiten beschränkt er sich hauptsächlich auf die Kirchenmusik, wozu die bezifferte Grund- oder Orgelstimme von dem Organisten gespielt wird. Ferner erstreckt sich dessen Gebrauch auch noch auf die Begleitung des einfachen Rezitatives (Recitativo Semplice) in Oratorien, Cantaten, und besonders in italiänischen Opern, um dem Sänger in der Intonation zu Hülfe zu kommen.

Die Erfindung des Generalbasses eignet man einem italiänischen Kapellmeister an der Domkirche zu Mantua, Namens Ludwig Viadana zu, welcher zu Anfang des 17ten Jahrhunderts lebte, obschon Einige behaupten, daß man bereits frühere Spuren davon entdeckt habe.

I.

Bildung der Tonverbindungen oder der Intervalle.

In der Vorschule, Abschnitt V. ist von den Intervallen, (Tonzwischenräume, oder Tonentfernungen) bereits Erwähnung geschehen; allein sie wurden damals nur aus dem Gesichtspunkte betrachtet, wie weit

nämlich ein Ton von dem andern in Ansehung der Höhe oder Tiefe entfernt sey, oder mit andern Worten: wie viel theils große, theils kleine Stufenschritte in dem zwischen beiden Tönen sich befindlichen Raume enthalten sind. Hier aber erscheinen sie als Zusammenklänge, als Bestandtheile der Accorde, wodurch diese auf unser Ohr entweder eine beruhigende oder beunruhigende Wirkung hervorbringen.

Es ist nun an der Reihe auseinander zu setzen, wie die Tonverbindungen auf die einfachste und natürlichste Weise entstehen, und auch zugleich die Anzahl derjenigen zu bestimmen, welche als die wesentlichen Bestandtheile aller anwendbaren Accorde in die Harmonie aufzunehmen sind. Es wird Niemand den Uebelstand verkennen, der bis jetzt obwaltete, indem die Theoretiker nicht nur in Rücksicht der Summe der Intervalle, sondern auch in Rücksicht ihrer Benennung, und der Bestimmung ihrer innern Eigenschaften so verschiedener Meinung waren, wodurch nicht nur Zweifel und Verwirrung, besonders bei jenen, welche ohne mündlichen Unterricht, bloß aus theoretischen Werken, zur Kenntniß der Harmonie zu gelangen suchten, sondern auch manches Schwankende und Unrichtige in die Praxis eingeführt worden ist.

Da nun in unser modernes Tonsystem, genau genommen, nur zwei Stamm- oder Ursprungs-Tonleitern, eine harte und weiche aufgenommen worden sind, und alle übrigen (so viel man auch deren annehmen mag) bloß als entweder auf höheren oder niederen Klangstufen rein nachgebildete Tonleitern angesehen

werden dürfen; so glauben wir zur genauen Bestimmung aller in der Harmonie wesentlichen Intervalle als Basis annehmen zu müssen: daß nur solche Tonverbindungen als ächte und in der Natur gegründete anzunehmen sind, welche den Grund ihrer Entstehung in einer der beiden diatonischen Tonleitern, das ist: in der harten oder weichen nachweisen können.

Wenn es nicht eine ausgemachte Sache wäre, daß jedem wohlgeordneten, auf Einheit des Charakters gegründeten und faßlichen Tonstücke, nur solche Harmonien (Accorde) zum Grunde liegen sollen, welche aus einer der beiden Tonleitern ihren Ursprung haben, folglich diesen eigenthümlich sind, und welche der Tonsetzer als Grundstoff seines zu verfassenden Tonstückes mit Hülfe aller jenen mannigfaltigen Verbindungen, deren sie untereinander fähig sind, gebraucht; so müßte man es als eine bedeutungslose Redensart ansehen, zu sagen: dieses Stück geht z. B. aus *Cdur*, jenes aus *As dur* u. s. w. Ja man müßte sogar zugeben, daß ein Tonstück in mehreren oder auch allen Tonarten zu gleicher Zeit moduliren könne. Zwar findet sich nicht leicht ein Tonstück von größerem Umfange, in welchem nebst den Tönen der zum Grunde liegenden Tonart, nicht auch solche Töne zum Vorschein kommen, welche anderen Tonarten als ausschließliches Eigenthum angehören; allein dieses geschieht nur in dem Falle, wenn der Tonsetzer geflissentlich, sey es der Mannigfaltigkeit wegen, oder aus anderen noth-

wendigen Ursachen, die Haupttonart auf eine bald längere, bald kürzere Zeit verläßt, und in eine andere schickliche übergeht, welche dann als eine neue zu Hülfe genommene Tonart betrachtet werden muß, in welcher er sich wieder nur der ihr eigenthümlichen Töne bedient, und zwar in so lange, bis er entweder in noch eine andere übergeht, oder in die zum Grunde liegende Haupttonart zurückkehrt. Man pflegt ein solches Verfahren in der Kunstsprache Ausweichung oder Uebergang (*Transitio*) zu nennen.

Dem obigen Grundsatze zu Folge können in der harten Tonleiter *C*, wenn man nicht nur ihren ersten Ton mit allen übrigen, sondern auch ihren zweiten, dritten, vierten u. s. w. mit allen übrigen verbindet, nur folgende Intervalle zum Vorschein kommen, welche alle in zweierlei Größen, und zwar: als große und kleine Intervalle sich darstellen.

Die Ursache hiervon ist in der Ungleichheit der Stufenschritte zu suchen, wovon bereits in der Vorschule, Abschnitt V. weitläufig gesprochen worden ist.

Es entstehen demnach durch die Verbindung des ersten Tones mit den übrigen der Tonleiter

die große Secunde $\frac{d}{c}$, welche zwischen zwei Klangstufen einen ganzen Ton enthält;

die große Terz $\frac{e}{c}$, die zwischen drei Klangstufen zwei ganze Töne begreift;

die kleine Quarte $\frac{f}{c}$, von vier Klangstufen, zwi-

schen deren äußeren zwei ganze und ein großer halber Ton liegen;

die große Quinte $\frac{g}{c}$, ein Intervall von fünf Klangstufen, das drei ganze und einen großen halben Ton enthält;

die große Sexte $\frac{a}{c}$, von sechs Klangstufen, welche zwischen ihren beiden Enden vier ganze und einen großen halben Ton einschließt;

die große Septime $\frac{h}{c}$, welche sich über sieben Klangstufen erstreckt, und fünf ganze und einen großen halben Ton in sich begreift;

die Octave $\frac{\bar{c}}{c}$, die zwischen ihrer ersten und achten Klangstufe fünf ganze, und zwei große halbe Töne einschließt, und in ihrem achtstufigen Umfange die ganze Tonleiter enthält.

Anmerkung. Das Intervall der Octave entwickelt sich immer in einer und derselben Größe, weil es seinem Begriffe nach nichts anderes, als die Wiederholung des ersten Tones in einer um die Hälfte verringerten Größe ist; daher es sich auch niemals durch den Beinamen groß oder klein u. s. w. von einer andern Octave unterscheidet. Dagegen erhalten die große Quinte, und die kleine Quarte nicht selten zum bezeichnenden Unterschiede von anderen Intervallen ihrer Art, auch den Beinamen rein.

Durch die Verbindung des zweiten Tones mit den übrigen der Tonleiter erhält man mit Ausnahme der

Terz und *Septime* nur solche Intervalle, welche von der nämlichen Tongröße wie die vorigen sind.

Erstere, die *kleine Terz* $\frac{f}{d}$, ist ein Intervall, welches zwischen drei Klangstufen nur einen ganzen und einen großen halben Ton enthält, und eben deßwegen, weil sie um einen kleinen halben Ton kleiner als die vorige $\frac{e}{c}$ ist, die *kleine* genannt wird.

Letztere die *kleine Septime* $\frac{c}{d}$, welche sich von der großen $\frac{h}{c}$ ebenfalls nur dadurch unterscheidet, daß sie um einen kleinen halben Ton kleiner ist, und daher nur vier ganze und zwei große halbe Töne in sich begreift.

Die Verbindung des dritten Tones mit den übrigen der Tonleiter liefert uns gleichfalls zwei neue Intervalle, welche sich von den bereits aufgefundenen ihrer Art in der Tongröße unterscheiden, und zwar:

die *kleine Secunde* $\frac{f}{e}$, welche zwischen ihren zwei Klangstufen nur einen großen halben Ton enthält. Ferner die *kleine Sexte* $\frac{c}{e}$, deren Inhalt drei ganze und zwei große halbe Töne sind.

Mittelst der Verbindung des vierten Tones mit den übrigen entspringt nur ein einziges Intervall, das in der Reihe der aufgefundenen noch nicht erschienen ist, nämlich:

die große Quarte $\frac{h}{f}$, welche zwischen vier Klang-
stufen drei ganze Töne enthält, und zum Unterschiede von der kleinen die große, auch der Tritonus (die dreitönige) genannt wird, und das Besondere hat, daß sie in der Tonleiter nur ein einziges Mal zum Vorschein kommt.

Die Verbindung des fünften und sechsten Tones der Tonleiter mit den übrigen liefert nur Intervalle von der nämlichen Größe, in welcher sie sich bereits schon durch die erste und zweite Verbindungsart entwickelt haben.

Dagegen erhält man durch die Verbindung des noch übrigen siebenten Tones mit dem vierten aufwärts

die kleine Quinte $\frac{f}{h}$, die zwischen ihren beiden
Endstufen zwei ganze, und zwei große halbe Töne einschließt. Auch dieses Intervall erzeugt sich in der harten Tonleiter nur einmal.

Es ergibt sich demnach das Resultat, daß in der harten Tonleiter keine andern Intervalle aufgefunden werden können, als große und kleine, und zwar: die große und kleine Secunde, die große und kleine Terz u. s. f. bis zur Octave.

Bevor noch die übrigen in der Harmonie gebräuchlichen Intervalle entwickelt werden, ist es nothwendig zu bemerken, daß in der natürlichen weichen Tonleiter *A* eben so viele und von der nämlichen Größe enthalten sind, wie in der harten, aus dem einfachen Grunde, weil sie aus keinen andern Tönen besteht, als aus

jenen, welche der harten Tonleiter, woraus sie entspringt, eigenthümlich sind.

In der Vorschule Abschnitt IX. ist ausführlich dargethan worden, warum in die weiche Tonleiter die zufällige Erhöhung des siebenten Tones eingeführt worden ist. Verbindet man nun die sechste natürliche Klangstufe mit diesem siebenten erhöhten Tone, so erzeugt sich

die übermäßige Secunde $\frac{gis}{f}$, welche in zwei Klangstufen einen ganzen und einen kleinen halben Ton in sich faßt, und daher das Tonmaaß der großen Secunde um einen kleinen halben Ton überschreitet, daher der Ausdruck übermäßig entstanden ist.

Verfährt man in umgekehrter Weise, und setzt den sechsten natürlichen Ton über den siebenten erhöhten, so erhält man

die verminderte Septime $\frac{f}{gis}$, welche zwischen ihren Grenzen drei ganze und drei große halbe Töne einschließt, und deßwegen, weil sie noch um einen kleinen halben Ton kleiner ist, als die kleine $\frac{f}{g}$, die verminderte genannt wird.

Dieser siebente erhöhte Ton bereichert die Harmonie mit noch zwei Intervallen, wenn er mit dem dritten natürlichen Tone nicht nur oberhalb, sondern auch unterhalb verbunden wird. Im ersten Falle enspringt

die übermäßige Quinte $\frac{gis}{c}$, welche in dem

Raume von fünf Klangstufen drei ganze, einen großen und kleinen halben Ton, oder nach der aufsteigenden Folge der künstlichen Tonleiter betrachtet, vier ganze Töne in sich begreift. Auch sie wird deßwegen übermäßig genannt, weil sie das Tonmaaß der großen Quinte $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{c}$, noch um einen kleinen halben Ton überschreitet. Im zweiten Falle, wenn nämlich der dritte Ton mit ihm aufwärts verbunden wird, entsteht die verminderte Quarte $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{gis}$, welche in vier Klangstufen einen ganzen, und zwei große halbe Töne zählt.

Da es sehr gewöhnlich ist, daß man in der weichen Tonart, wenn die Baßstimme von der vierten zur fünften Klangstufe, als: von *d* zu *e* fortschreitet, zwischen beide die vierte erhöhte einschaltet, nämlich: *d dis e*, ohne deßhalb die Natur dieser Tonleiter zu zerstören, indem dieser erhöhte Ton nur als ein zufälliger Leitton zur Quinte angesehen werden muß; so entsteht durch dessen Verbindung mit dem sechsten natürlichen Tone abwärts die verminderte Terz $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{dis}$, die zwischen drei Klangstufen nur zwei große halbe Töne einnimmt. Verbindet man hingegen diesen sechsten Ton mit jenem aufwärts, so erzeugt sich die übermäßige Sexte $\genfrac{}{}{0pt}{}{dis}{f}$, welche mit ihren sechs Klangstufen vier ganze, einen großen und einen kleinen halben Ton begrenzt.

Alle diese angezeigten Intervalle haben sich bloß in dem Raume einer Octave entwickelt. Aber wenn man diese auch überschreitet, das ist: wenn man einen Ton mit einem andern aus der nächst höheren, oder noch ferneren Octave, wie z. B. das kleine *c* mit dem eingestrichenen oder zweigestrichenen *e* verbindet, so erhält man immer wieder dasselbe Intervall, welches sich schon innerhalb der Octave erzeugt hat, und es bleibt daher $\frac{\overline{e}}{c,}$ oder $\frac{\overline{\overline{e}}}{c'}$, so gut eine große Terz, als $\frac{e}{c,}$ welche aus einer und derselben, und zwar kleinen Octave ihren Ursprung haben.

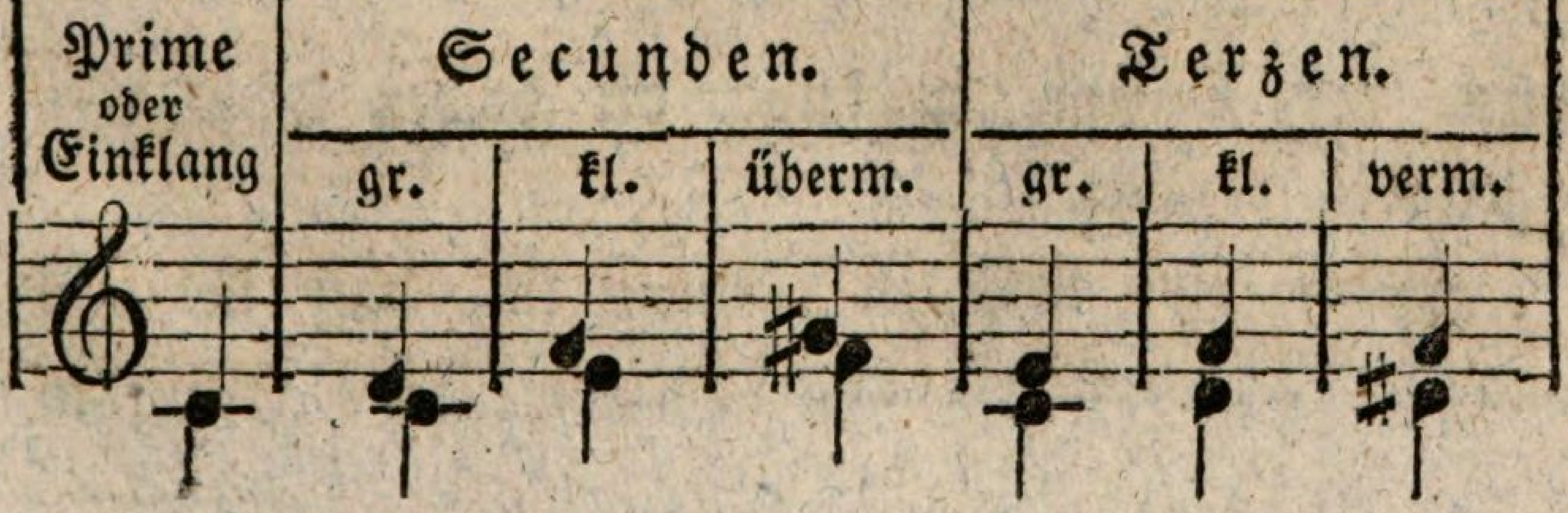
Unter die Zahl der Intervalle wird auch noch gewöhnlich der Einklang oder die Prime gerechnet, welcher aus zwei Tönen von gleicher Größe, oder Höhe besteht. Genau betrachtet kann der Einklang wohl eine Tonverbindung, aber kein Intervall seyn, weil zwischen zwei Tönen von einerlei Höhe keine Entfernung denkbar ist. Da er jedoch in der Verbindung oder Aufeinanderfolge der Accorde unter gewissen Umständen sehr oft die Stelle der Octave vertreten muß, so mag ihm auch in dieser Hinsicht ein Platz unter den Intervallen eingeräumt werden.

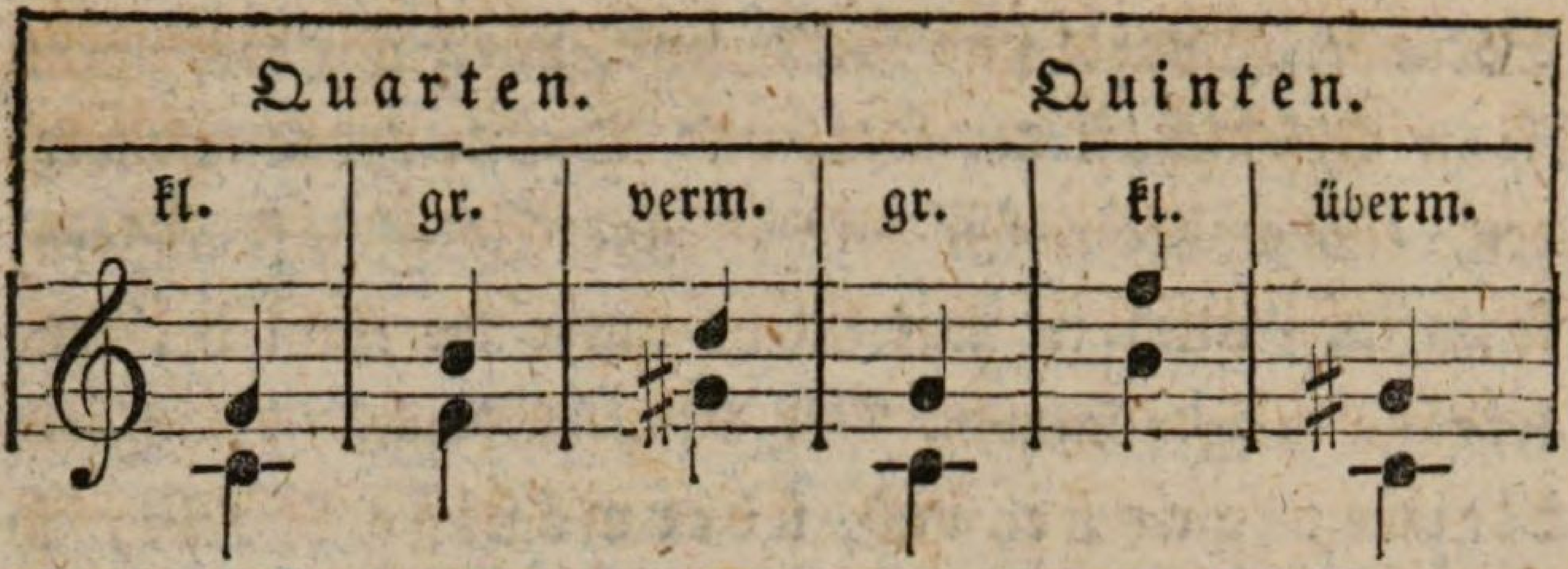
Aus dem, was oben von jenen Intervallen gesagt worden ist, welche die Grenzen der Octave überschreiten, und daher als erweiterte Intervalle angesehen werden können, geht hervor, daß die None, Undezime und Terzdezime der Tongröße nach, nichts anderes als eine, um eine Octave erhöhte

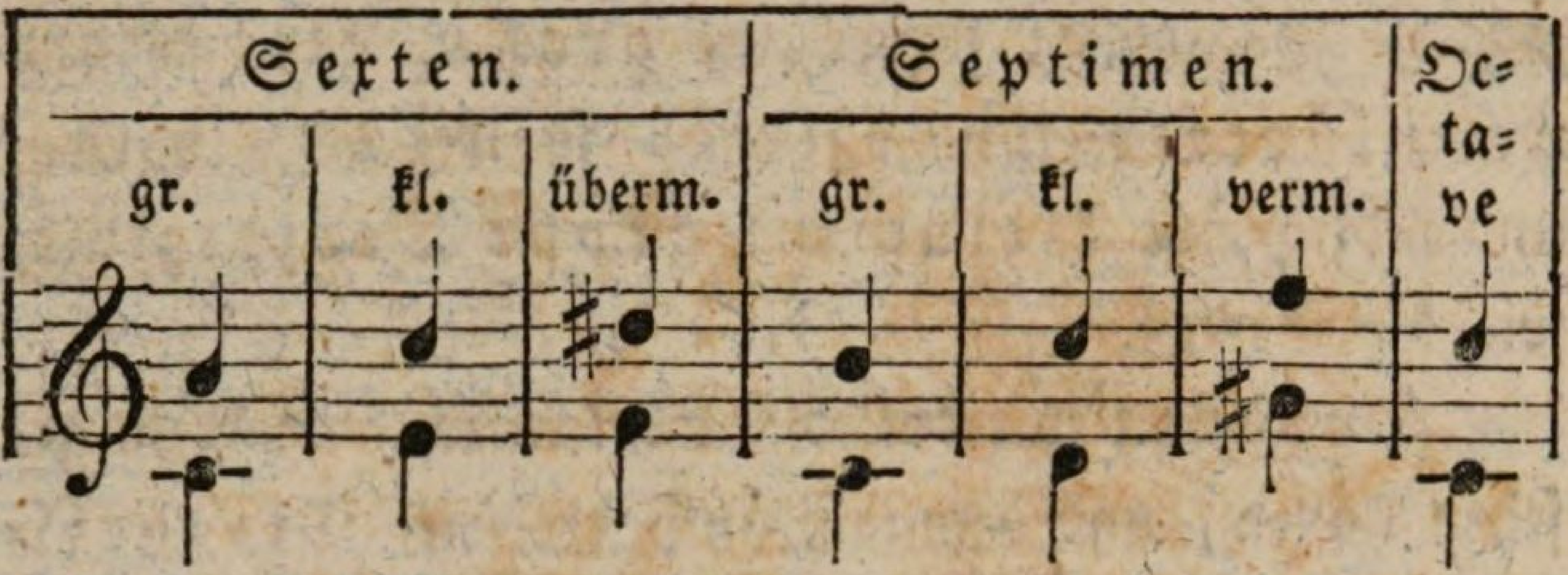
Secunde, Quarte und Sexte sind. Weil sie aber, wenn sie in Gesellschaft der Terz und Quinte gebraucht werden, eine vollkommen dissonirende Eigenschaft äußern, so werden auch sie mit Recht unter die Zahl der Intervalle aufgenommen. Wir erhalten demnach noch eine kleine, große und übermäßige None, so wie die Secunden; ferner eine große, kleine und verminderte Undezime, so wie die Quarten, und endlich eine kleine und große Terzdezime, wie die Sexten.

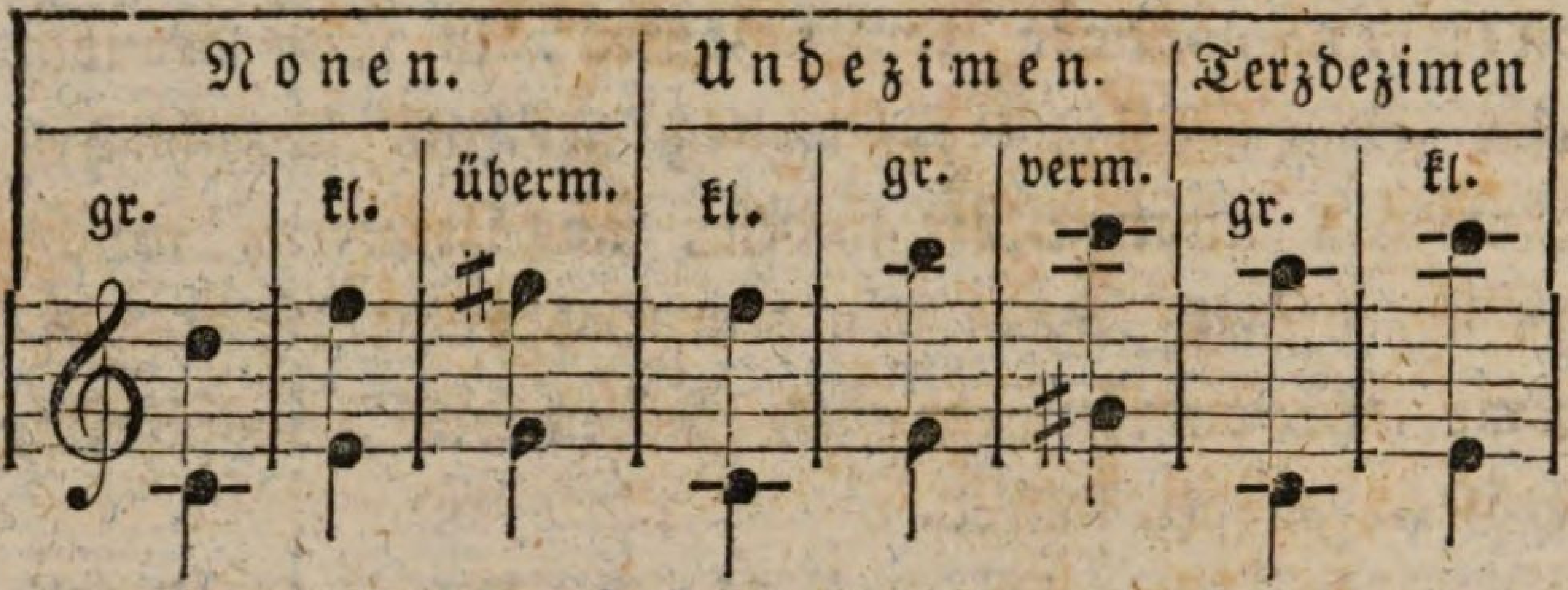
Ungeachtet wir dreierlei Sexten sich entwickeln gesehen haben, und demnach auch dreierlei Terzdezimen angenommen werden sollten, so kann dennoch eine übermäßige Terzdezime als brauchbares Intervall nicht Statt finden, aus Ursachen, welche zu seiner Zeit, wenn von dem Gebrauche der Terzdezime insbesondere gehandelt werden wird, ausführlich erörtert werden sollen.

Zur allgemeinen und schnellen Uebersicht ist hier die Gesammtzahl der in der Harmonie wesentlichen Intervalle, so wie sie sich in den beiden Tonleitern entwickelt haben, in Noten dargestellt, wozu wir bemerken, daß es dem Anfänger vom großen Nutzen seyn wird, sie auch in den übrigen harten und weichen Tonleitern nach der nämlichen Verfahrungsweise nachzubilden.









In dieser Darstellung erscheint keine *übermäßige Prime* wie $\frac{cis}{c}$, keine übermäßige Terz $\frac{eis}{c}$, keine *verminderte Sexte* $\frac{as}{cis}$, keine *verminderte Octave* $\frac{c}{cis}$, oder $\frac{\overline{ces}}{c}$, und keine *übermäßige* $\frac{\overline{cis}}{c}$, weil sie vermöge des aufgestellten Grundsatzes ihr Daseyn in keiner der beiden Tonleitern begründen können.

Wenn auch nicht zu läugnen ist, daß sie von manchen Theoretikern angenommen, und selbst in

den praktischen Werken der guten Meister anzutreffen sind, und eben deßwegen für wesentliche Intervalle gelten dürften; so wird dennoch an seinem Orte erwiesen werden, daß sie nicht in der Harmonie gegründet, sondern nur als melodische Verzierungen, oder auch als enharmonische Verwechslungen anzusehen sind, wobei die Verwechslung nicht in Noten angedeutet ist.

Betrachtet man diese Tonverbindungen außer der Verschiedenheit ihrer Größen auch noch aus andern Gesichtspunkten, so findet man an ihnen allen eine Eigenheit, und zwar: daß sie umgekehrt werden können, das heißt: man kann den untern Ton eines Intervalles um eine Octave hinauf rücken, oder den obern um eine Octave herabsetzen, wodurch bewirkt wird, daß die beiden Töne, welche das Intervall bilden, im verkehrten Verhältnisse gegen einander zu stehen kommen, oder zu einem andern Intervalle werden. So wird z. B. aus der Secunde $\genfrac{}{}{0pt}{}{d}{c}$, wenn der untere Ton um eine Octave hinaufgesetzt wird, eine Septime $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c}}{d}$, und so ebenfalls, wenn der obere Ton um eine Octave herabgesetzt wird, nämlich $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{D}$. Aus der Terz $\genfrac{}{}{0pt}{}{e}{c}$ wird eine Sexte $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c}}{e}$, aus der Quarte $\genfrac{}{}{0pt}{}{f}{c}$, eine Quinte $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c}}{f}$, aus der Quinte $\genfrac{}{}{0pt}{}{g}{c}$, eine Quarte $\genfrac{}{}{0pt}{}{\bar{c}}{g}$, aus der Sexte $\genfrac{}{}{0pt}{}{a}{c}$, eine

Terz $\frac{\overline{c}}{a}$, aus der Septime $\frac{h}{c}$, eine Secunde $\frac{\overline{c}}{h}$, aus der Octave $\frac{\overline{c}}{c}$, der Einklang oder die Prime $\overline{c}\,\overline{c}$, und aus dieser wieder die Octave $\frac{\overline{c}}{c}$.

Folgende zwei Reihen Ziffern von 1 bis 8, wovon die untere in verkehrter Ordnung dargestellt ist, geben mit einem Blicke zu erkennen, in welches andere Intervall ein Intervall durch die Umkehrung verändert wird, als:

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.
8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

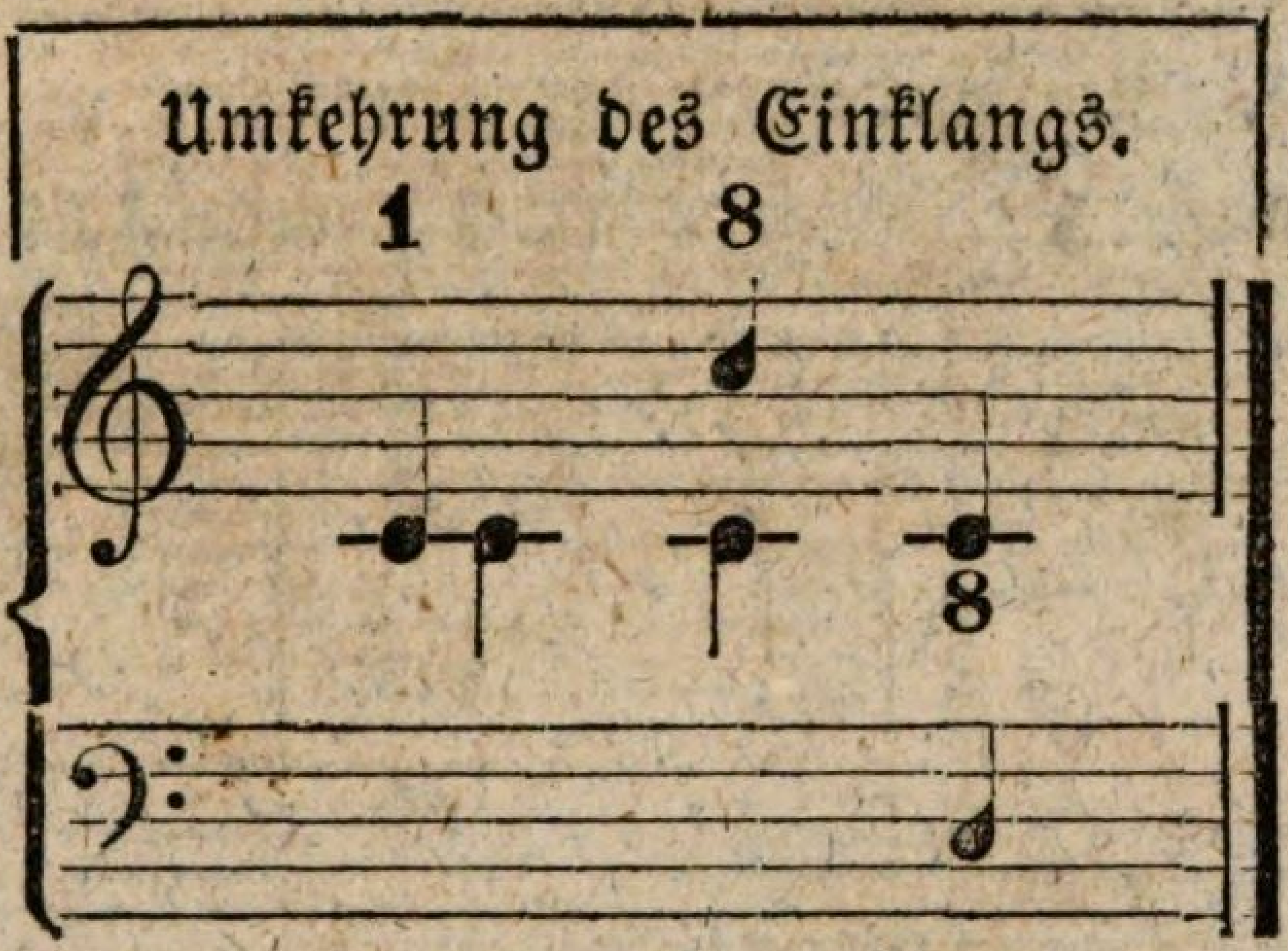
Betrachtet man diese durch die Umkehrung entstandenen Intervalle näher, so entdeckt sich noch eine Eigenheit, und zwar: daß nämlich das Intervall, welches vor der Umkehrung zu der Klasse der *großen* gehört, nach derselben zu einem *kleinen* wird, und so umgekehrt, das ist: das Intervall, welches vor der Umkehrung ein *kleines* ist, zeigt sich nach derselben in der Gestalt eines *großen*.

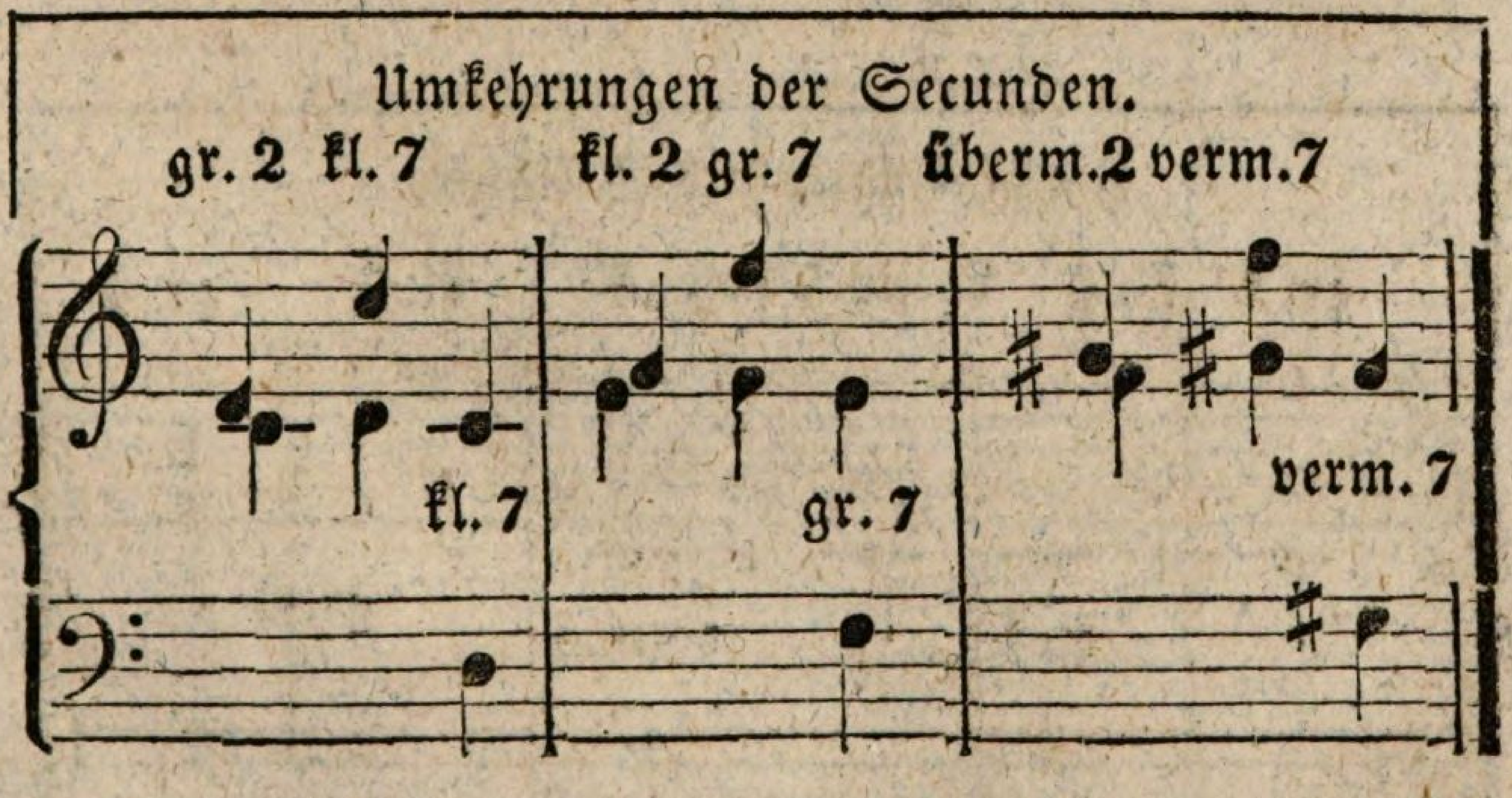
Eine ähnliche Eigenschaft äußert sich auch bei der Umkehrung der *übermäßigen* und *verminderten* Intervalle, indem sich das *übermäßige* in ein *vermindertes*, und das *verminderte* in ein *übermäßiges* umstaltet.

Doch wird durch die Umkehrung die den Intervallen gleichsam angeborne consonirende oder dissonirende Eigenschaft nicht im geringsten geändert. Denn so wie z. B. die große Terz ein Wohlklang

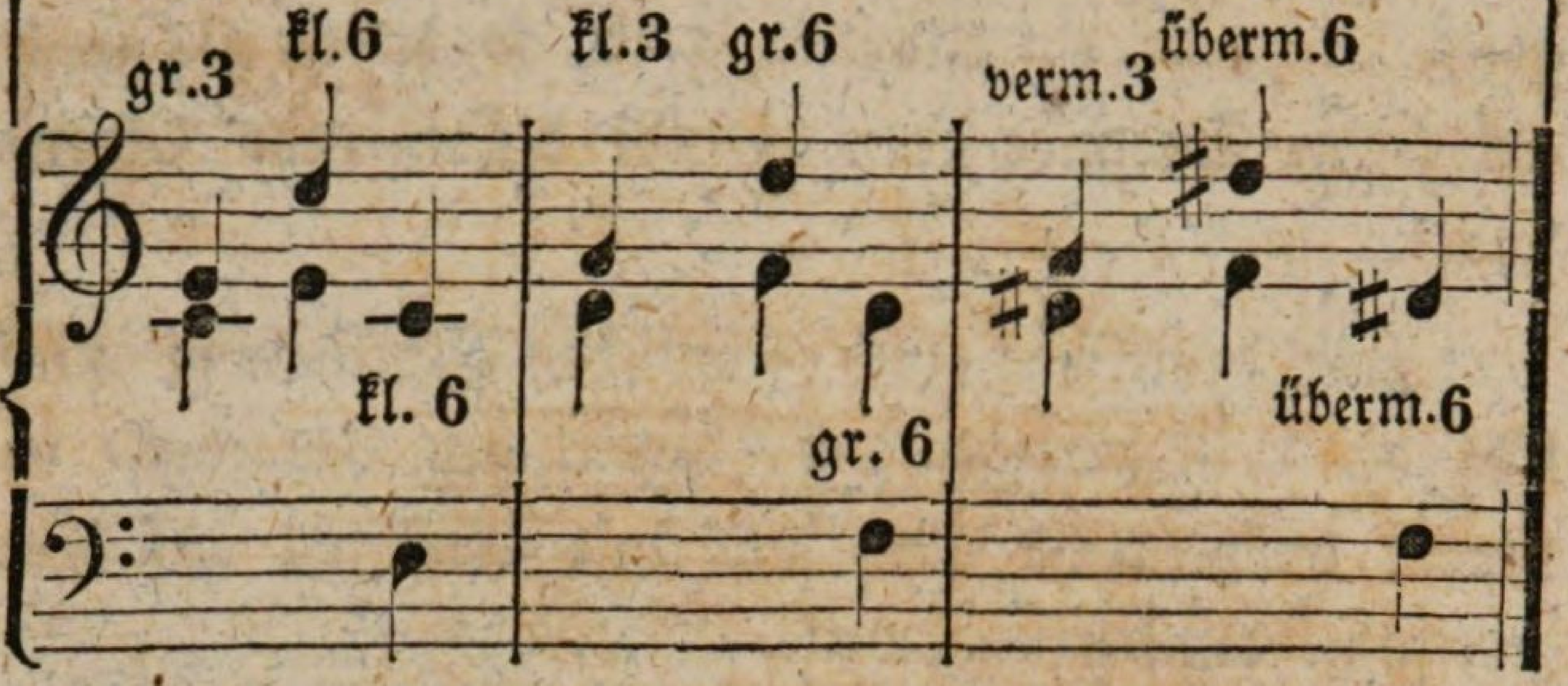
ist, so ist es auch die aus ihrer Umkehrung entstandene kleine Sexte; und ferner so wie z. B. die große Septime ein Uibelklang ist, so behält sie auch als kleine Secunde eben dieselbe dissonirende Eigenschaft.

Zur deutlichen und sinnlichen Vorstellung sind hier die Umkehrungen der sämmtlichen Intervalle in Noten ausgedrückt und zwar mit Rücksicht auf ihre zweifache Umkehrungsweise.

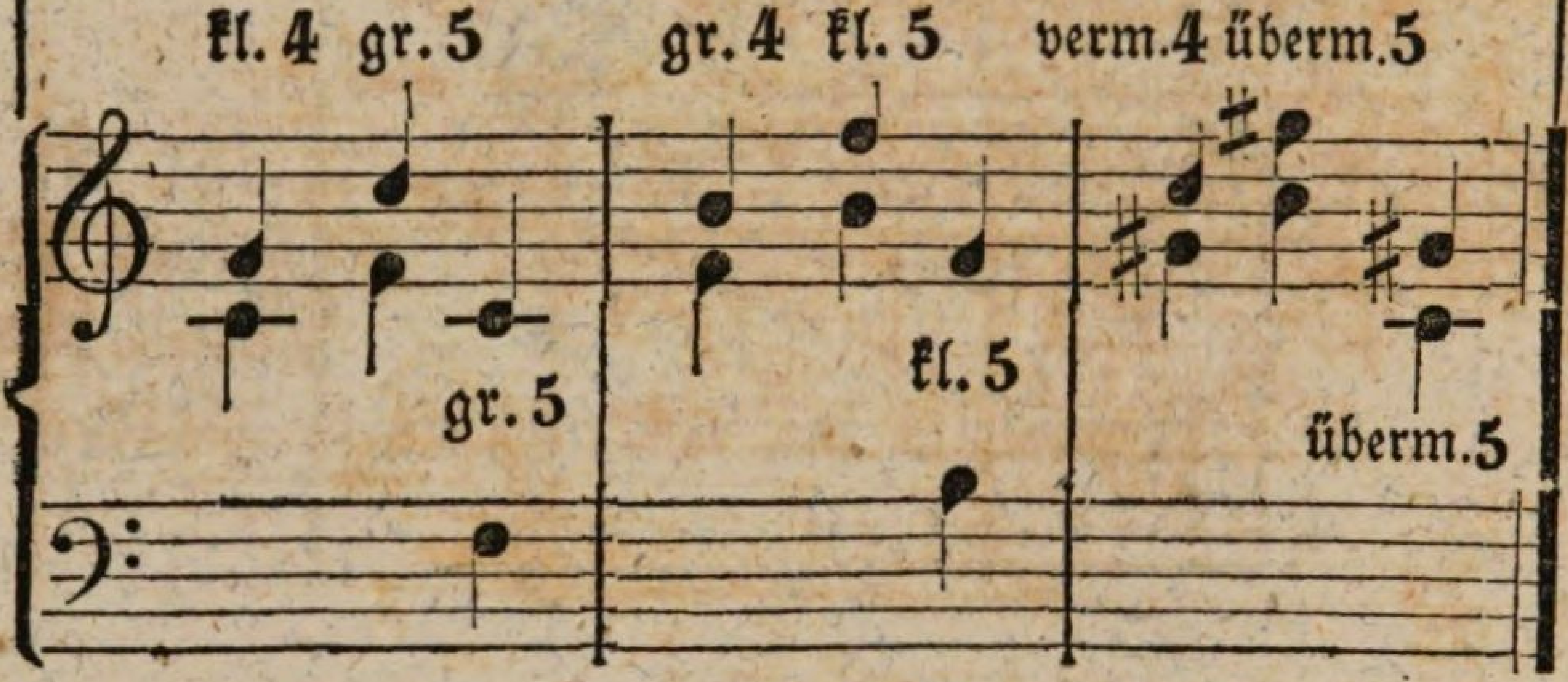




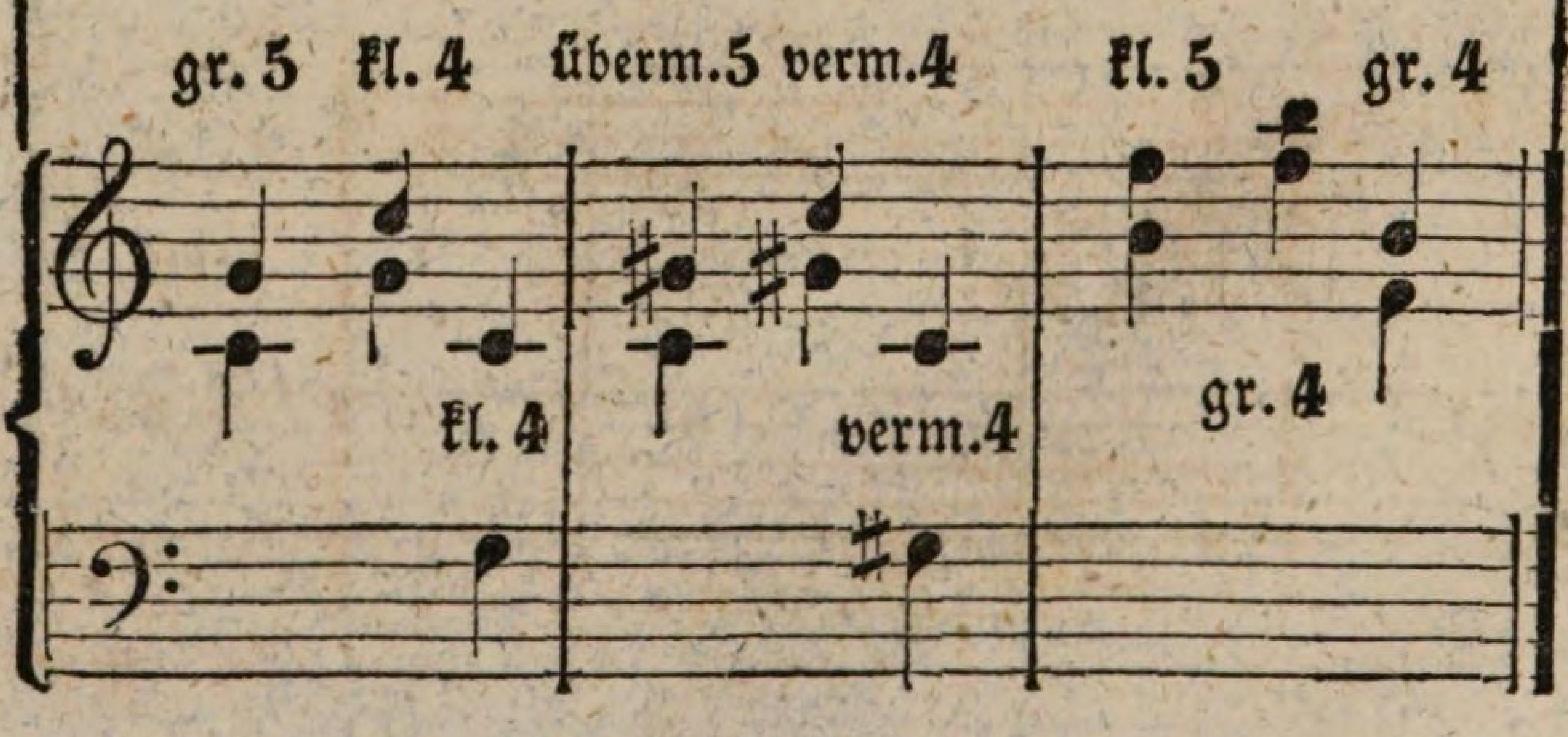
Umkehrungen der Terzen.



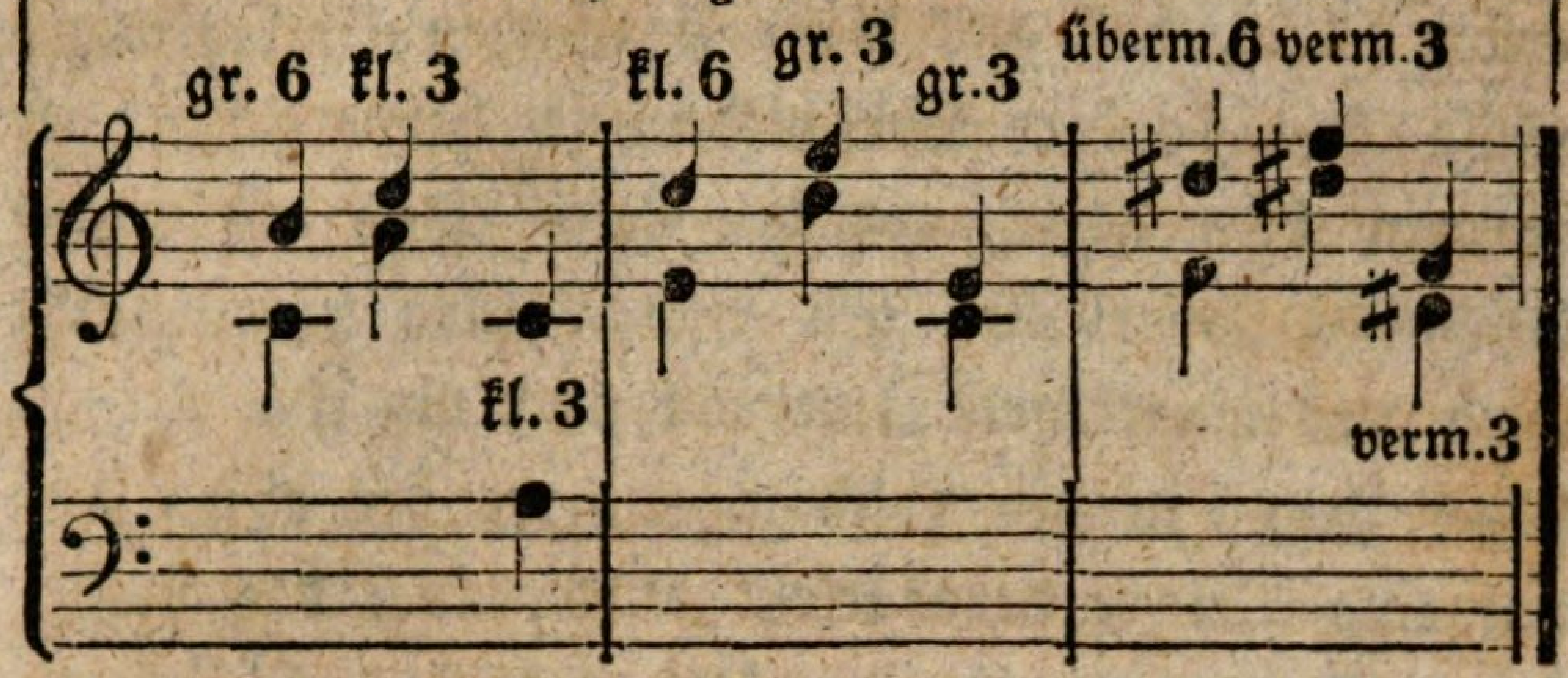
Umkehrungen der Quarten.



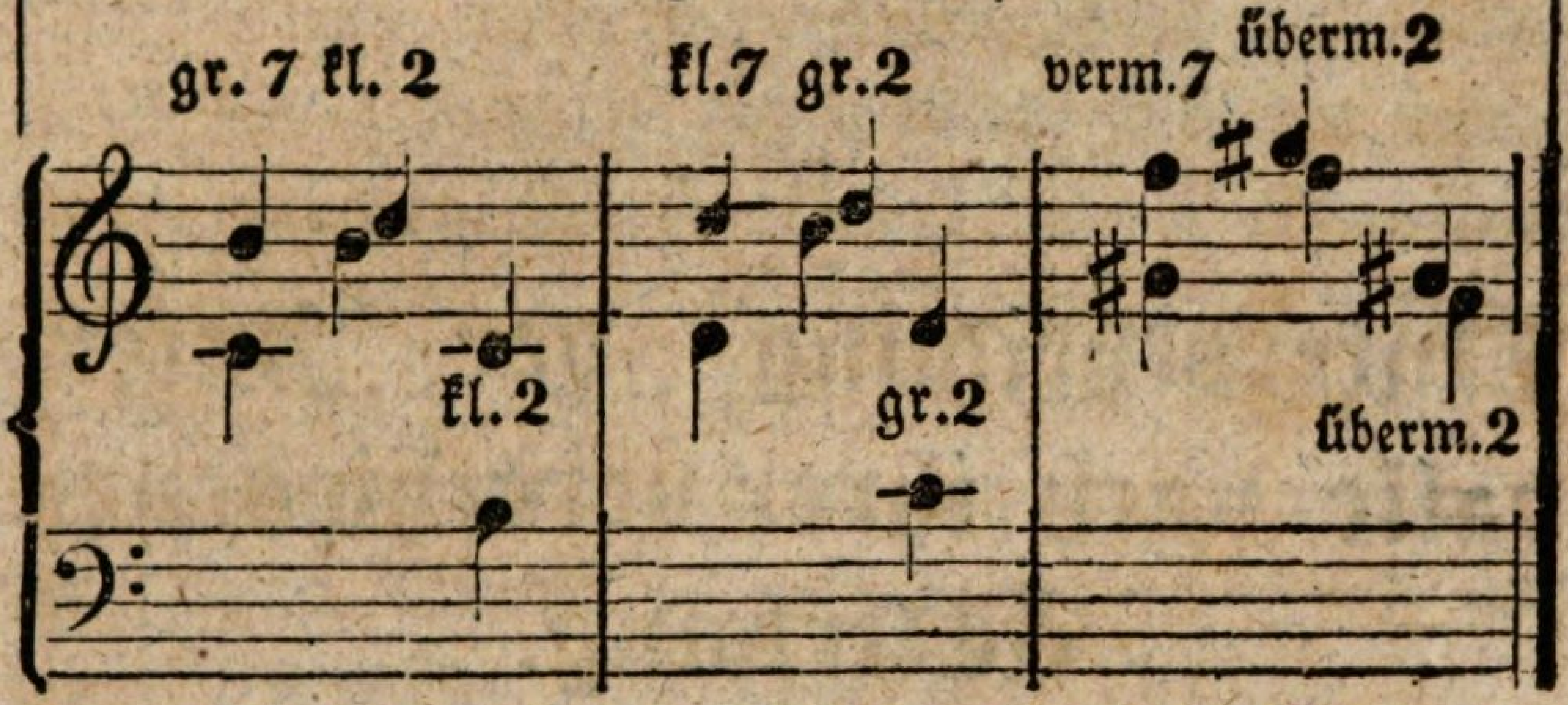
Umkehrungen der Quinten.



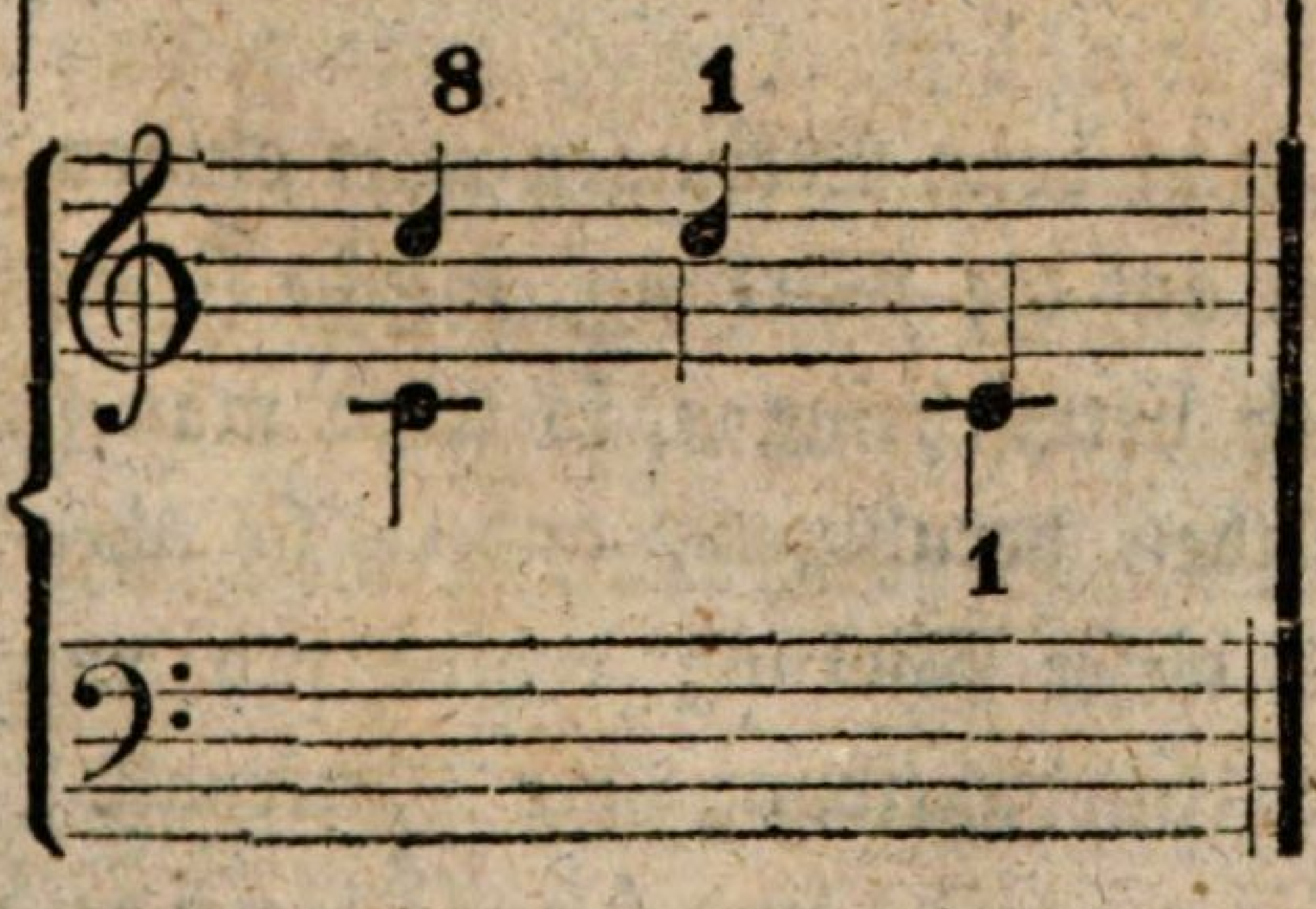
Umkehrungen der Sexten.



Umkehrungen der Septimen.



Umkehrung der Octave.



Aus dieser Darstellung erkennt man auf den ersten Blick, daß aus dieser zweifachen Umkehrungsweise keine andere Verschiedenheit hervorgeht, als daß in dem Falle, wo der untere Ton des umzukehrenden Intervalles um eine Octave hinaufgesetzt wird, das umgekehrte Intervall auch um eine Octave höher steht; in jenem hingegen, wo der obere Ton eine Octave herabgesetzt wird, auch das umgekehrte Intervall um eine Octave tiefer erscheint.

II.

Unterscheidung der Intervalle nach ihrer verschiedenen Wirkung.

Ist man beim Erklingen aller obigen Intervalle aufmerksam auf die Wirkung, welche sie auf das Ohr und Gemüth hervorbringen, so wird man fühlen, daß einige dieselben beruhigen, andere sie aber beunruhigen. Aus dieser Wirkung ergibt sich von selbst die natürlichste Unterscheidung der Intervalle, nämlich: in wohlklingende und übelklingende oder in

Wohl- und Uebelklänge (Consonanzen und Dissonanzen).

Man muß hier in voraus bemerken, daß der Ausdruck Uebelklang nicht nach dem Wortbegriff zu verstehen sey, sondern daß ein solches Intervall, welches wir mit Uebelklang benennen, in unserem Gehöre bloß ein Verlangen nach Befriedigung, Ruhe oder Auflösung erweckt; denn es ist leicht einzusehen, daß in der Harmonie Nichts vorkommen darf, was im eigentlichen Sinne des Wortes übel oder widerlich klingt.

Da aber unter den wohlklingenden Intervallen einige das Ohr im so hohen Grade zufrieden stellen, daß sie gar kein Verlangen nach einer Fortbewegung erwecken; andere aber von der Beschaffenheit sind, daß sie noch Etwas, wenn auch nicht als unumgänglich nothwendige Folge, erwarten lassen, so zerfallen sie aus diesem Grunde in vollkommene und unvollkommene Wohlklänge.

Zu den vollkommenen gehören mit allem Rechte die Prime oder der Einklang, und die aus dessen Umkehrung entspringende Octave; ferner die große oder reine Quinte, und ihre Umkehrung die kleine oder reine Quarte.

Unter die unvollkommenen Wohlklänge zählt man die große und kleine Terz, und die aus deren Umwendung entstehende kleine und große Sexte.

Daß man die Ersteren mit dem Beinamen vollkommen bezeichnet, mag wohl seinen Grund

darin haben, daß sie sogleich ihre consonirende Eigenschaft gänzlich verlieren, so bald mit ihnen eine Veränderung, das ist: eine Erhöhung oder Erniedrigung vorgenommen wird, wie dieß der Fall bei jedem Dinge ist, welches an und für sich als unbedingt vollkommen angesehen werden kann, zu welchem nichts hinzugegeben, und wovon auch nichts weggenommen werden kann, ohne daß es aufhört, vollkommen zu seyn.

Weil aber die Terzen und Sexten von der Beschaffenheit sind, daß die großen um einen kleinen halben Ton erniedrigt, und die kleinen um eben so viel erhöht werden können, ohne die consonirende Eigenschaft zu verlieren, so werden sie auch deßhalb unvollkommene Wohlklänge genannt, so wie jedes Ding, zu welchem noch etwas hinzugethan, oder wovon etwas genommen werden kann, ohne daß es aufhört, das zu seyn, was es seyn soll, nur unvollkommen heißen kann.

Da die kleine Quinte, und die aus ihrer Umkehrung entsprossene große Quarte die consonirende Eigenschaft in einem noch minderen Grade besitzen, als die unvollkommenen Wohlklänge, ohne deßhalb die Natur der Uebelklänge anzunehmen, weil sie sich wie die Wohlklänge willkürlich (wenigstens in der freien Schreibart) auf- und abwärts, stufen- und sprungweise, bewegen können, so würde man sie in Rücksicht dieser Eigenschaft, und zur Unterscheidung von den unvollkommenen Wohlklängen, nicht ohne

Grund minder wohlklingende Intervalle nennen dürfen.

Obwohl es den Anschein hat, als könnte man an diese letzteren Intervalle ohne weiters die dissonirenden anreihen, so sind doch die übermäßige Quinte, und die aus ihr entstandene verminderte Quarte, so wie die verminderte Terz nebst ihrer Umkehrung, der übermäßigen Sexte rücksichtlich der Wirkung, die sie auf uns hervorbringen, bei weitem nicht so beunruhigend, wie die wirklichen Dissonanzen. Denn wenn sie gleich bei ihrer Fortschreitung einen eigenen Gang lieben oder fordern, so sind ihnen doch in anderer Rücksicht manche Freiheiten eingeräumt, welche den förmlichen Dissonanzen nicht gestattet werden.

Man kann sie daher füglich als einen Uebergang von den vorigen zu den eigentlichen Dissonanzen ansehen, und sie mit dem Ausdrucke Halbdissonanzen bezeichnen.

Es wird nicht überflüssig seyn, hier die Bemerkung beizufügen, daß die Theoretiker in der Classifikation der Intervalle, insbesondere der beiden letzteren Arten, noch nicht übereinstimmen. So nennen mehrere der älteren Theoretiker die kleine Quinte die falsche, (Quinta falsa) andere die verminderte, und die große Quarte bezeichnen sie mit dem Beinamen übermäßige. In wiefern diese Ausdrücke den genannten Intervallen entsprechend sind, wird jeder aus dem, was über die Entstehung der Intervalle bereits gesagt worden ist, leicht beurtheilen können.

Nun kommt die Reihe an die Uebelklänge, unter welchen jene Intervalle begriffen werden, die vermöge ihrer Eigenthümlichkeit das Gemüth beunruhigen, und daher ein Verlangen nach Ruhe erwecken. Da unter diesen einige die Beunruhigung in einem höheren, andere in einem minderen Grade hervorbringen, so unterscheiden auch sie sich in zwei Klassen, nämlich: in vollkommene und unvollkommene Uebelklänge.

Unter die vollkommenen gehören demnach die große Septime und ihre Umkehrung die kleine Secunde, so wie überhaupt auch alle jene Septimen und Secunden, die wegen ihrer Härte selbst im freien Style vorbereitet werden müssen. Daß darunter auch jene Quinten und Terzen begriffen sind, in welche sich die Septime mittelst der Umkehrung eines vollständigen Septimenaccordes verwandelt, versteht sich von selbst, und es wird davon bei den Septimenaccorden noch insbesondere gesprochen werden. Ferner werden darunter gerechnet: die große, kleine und übermäßige None, die große, kleine und verminderte Undezime, und endlich die große und kleine Terzdezime.

Anmerkung. Obschon die große und kleine None in einem besondern Falle, dessen zu seiner Zeit erwähnt werden soll, auch unvorbereitet eintreten können, so ist dieses doch nur eine Ausnahme von der Regel, und es würde unrecht seyn, jene Intervalle deßhalb unter die unvollkommenen Uebelklänge zählen zu wollen.

In die Klasse der unvollkommenen gehören die übrigen Septimen uud Secunden, als: die Dominantenseptime mit ihrer Umkehrung, der großen Secunde, und die verminderte Septime mit der übermäßigen Secunde, wozu auch noch die kleine Septime, deren Grundton der siebente Ton der harten Tonleiter ist, und die aus ihrer Umkehrung entspringende große Secunde gerechnet werden kann. Da diese Intervalle dem Ohre minder hart erscheinen, als die vollkommenen, so können sie auch, besonders im freien Style, unvorbereitet eintreten.

Nichts desto weniger ist es im strengen Style üblich, sie sämmtlich mit einer Vorbereitung zu gebrauchen.

III.

Fortschreitung oder Bewegung der Intervalle.

Das Wort Bewegung wird in der Musik im doppelten Sinne genommen, und zwar:

1. wird darunter der Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit verstanden, in welchem die Töne auf einander folgen;

2. begreift man darunter auch das Fortschreiten der Töne zu andern höhern oder tiefern Tönen, oder die Bewegung derselben in Rücksicht ihres Steigens und Fallens.

Diese letztere Bewegung ist wieder zweierlei, nämlich: die melodische oder die Modulation, in sofern bloß ein einzelner Ton zu einem andern höhern oder tiefern fortschreitet; dann die harmonische, wenn zwei Töne, das ist: ein Intervall, oder auch mehrere zugleich, nämlich ein ganzer Accord, in andere übergehen.

Da mehreres von der melodischen Bewegung zu sagen, hier nicht an seinem Orte ist, so beschränken wir uns bloß auf die harmonische, welche auf dreifache Art geschehen kann, und zwar dergestalt:

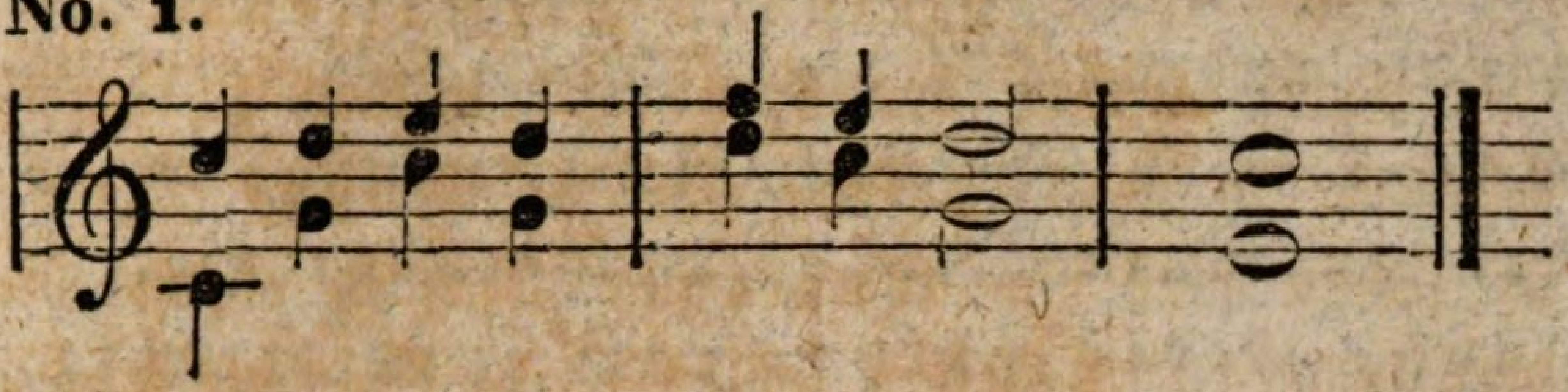
1.) Daß zwei Stimmen zugleich steigen oder fallen (es sey dieses stufenweise oder sprungweise) wie bei Nr. 1., welche Fortschreitung der Töne die gerade Bewegung (motus rectus) genannt wird.

2.) Daß eine Stimme steigt, während die andere fällt. Nr. 2. Diese Fortschreitung nennt man die Gegenbewegung (motus contrarius.)

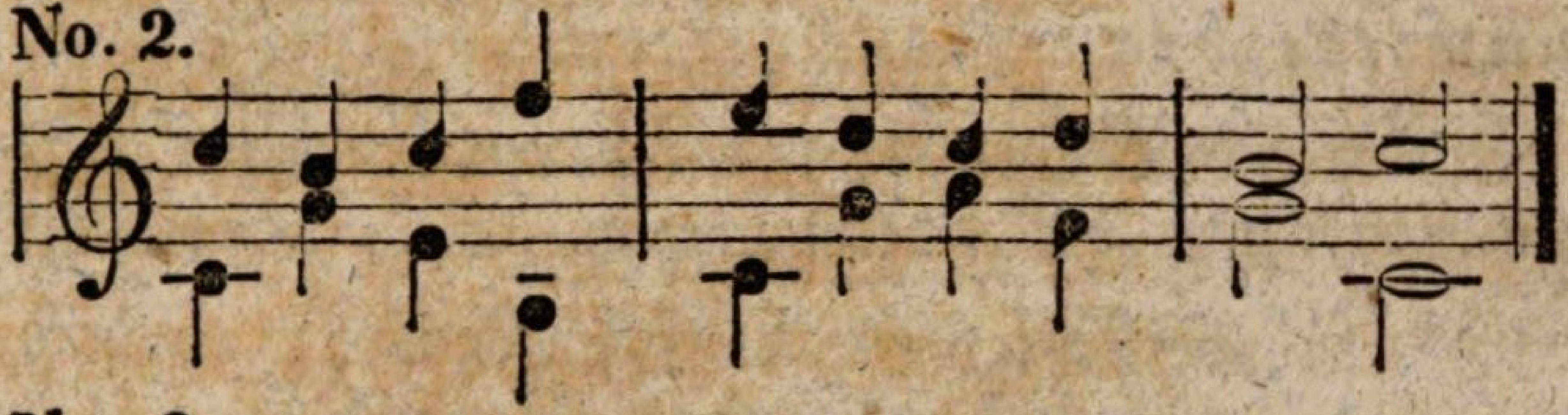
3.) Endlich so, daß eine Stimme auf ihrer Klangstufe verweilt, oder mehrmals hinter einander anschlägt, während die andere sich auf- oder

abwärts bewegt, wie bei Nr. 3. Diese Art der Bewegung heißt die Seiten- oder schiefe Bewegung (motus obliquus).

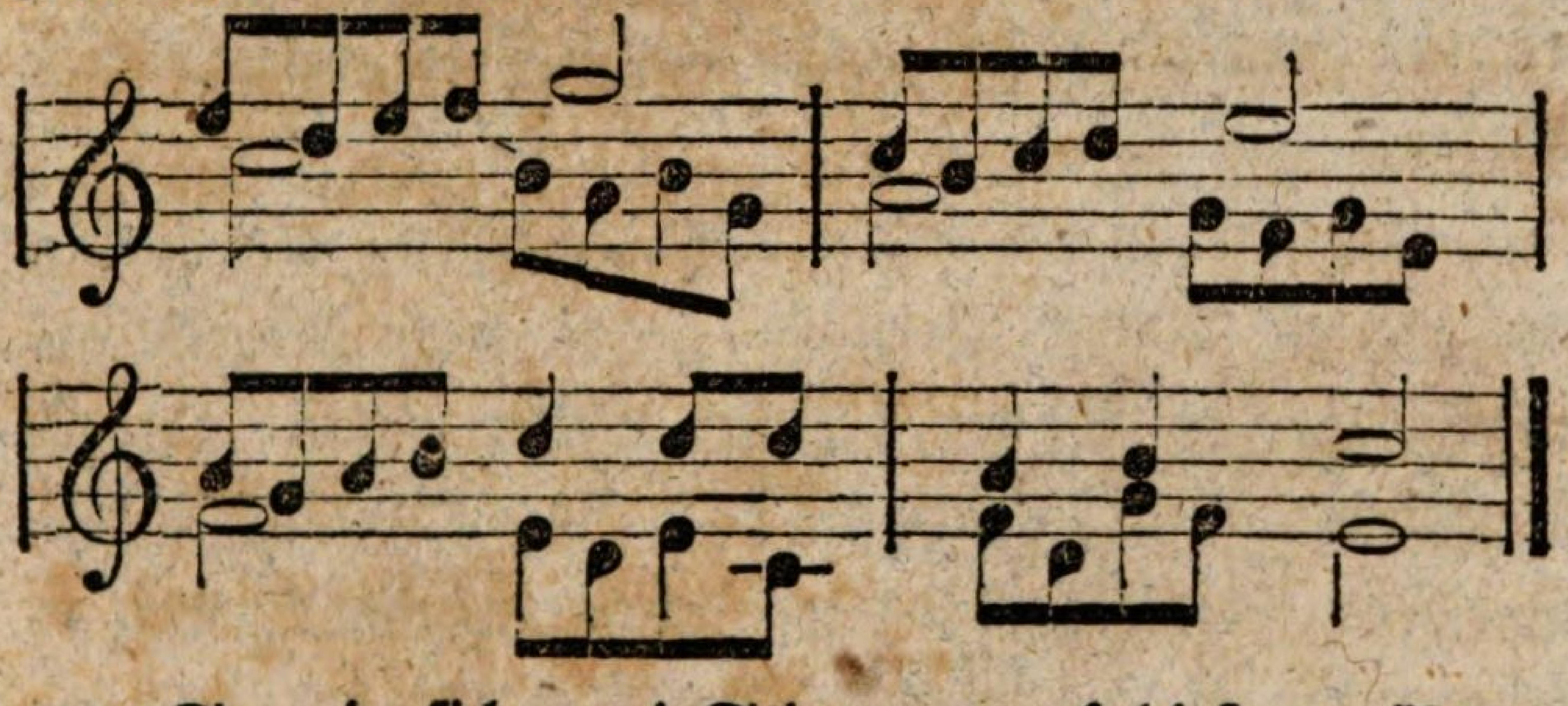
No. 1.



No. 2.



No. 3.



So wie sich zwei Stimmen auf diese erwähnten 3 Arten bewegen können, so können es auch mehrere mit einander verbundene Intervalle oder ganze Accorde, wobei es sich sehr oft ereignet, daß alle drei Bewegungsarten zu gleicher Zeit in Anwendung gebracht werden, woraus manche Theoretiker auch noch eine vierte Art, die vermischte Bewegung, entstehen lassen.

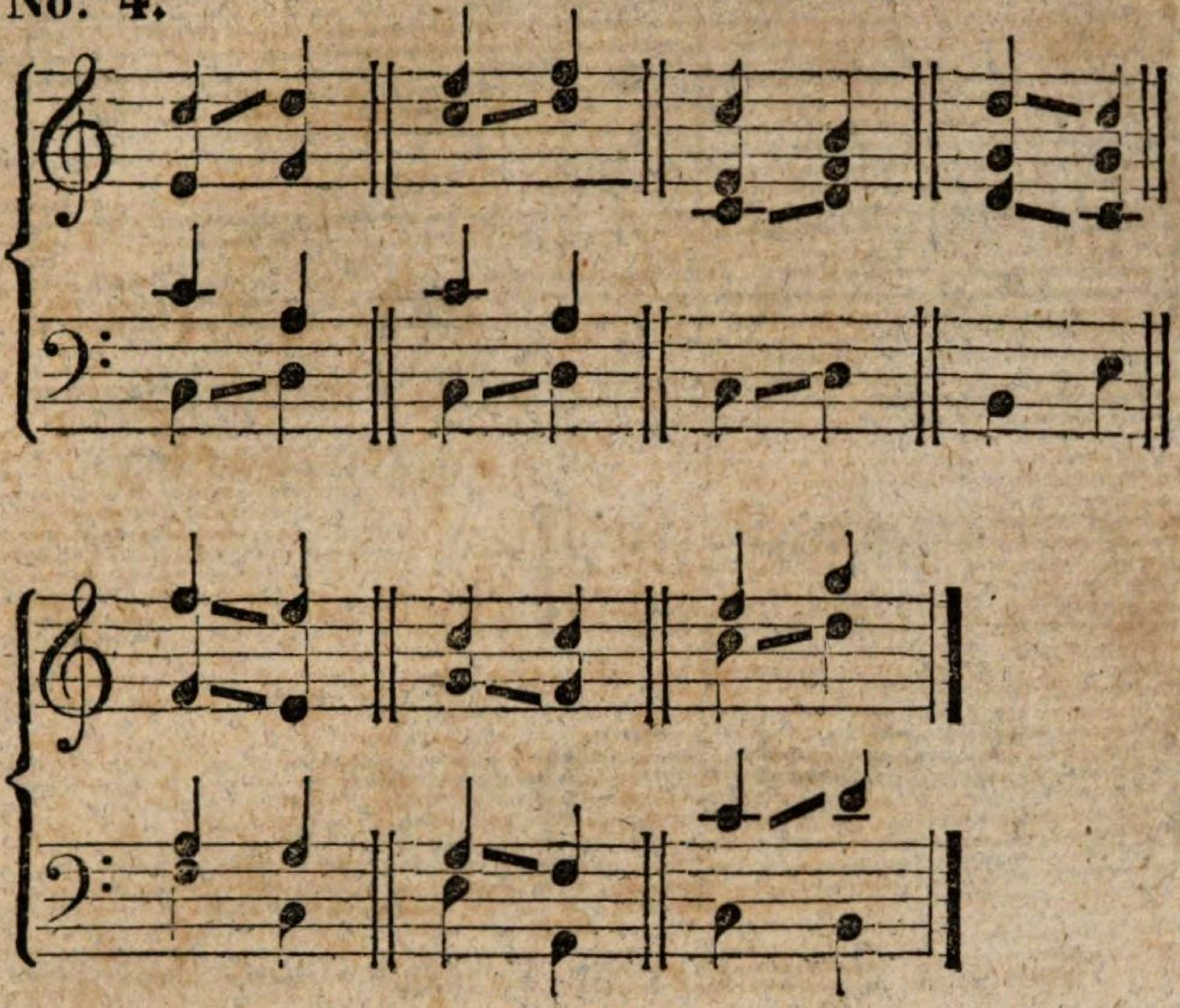
Die acht Wohlklänge, welche wir im vorigen Abschnitte kennen lernten, haben zwar die Frei-

heit sich auf- und abwärts, sowohl stufen- als auch sprungweise fortzubewegen; jedoch sind einige derselben einer Einschränkung unterworfen, woraus folgende zwei Hauptregeln oder vielmehr Verbote hergeleitet werden, als: zwei Stimmen, welche eine Octave bilden, sollen nicht wieder zu einer Octave in gerader Bewegung, weder stufen- noch sprungweise, unmittelbar fortschreiten.

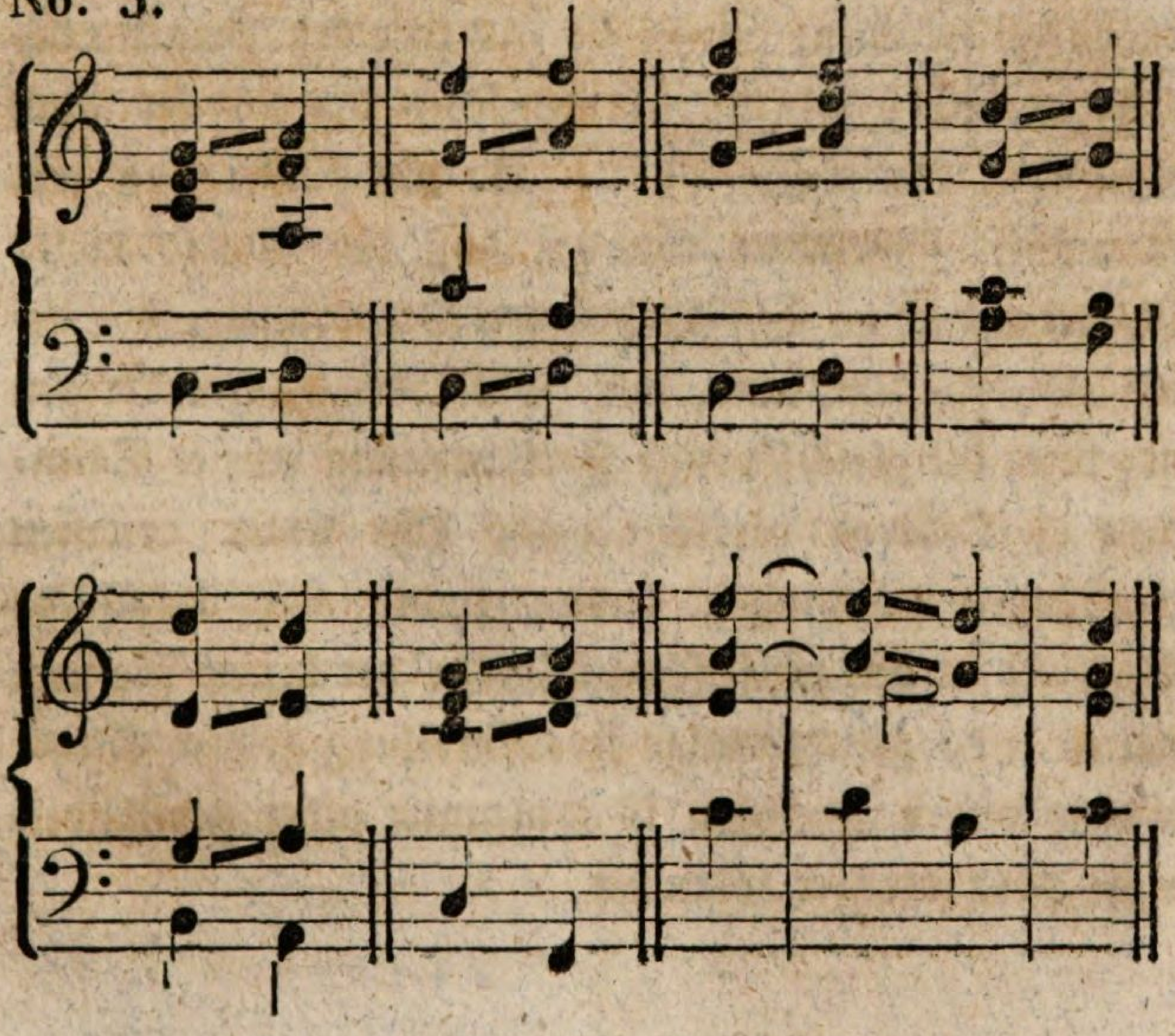
Dasselbe Verbot erstreckt sich auch in seiner ganzen Kraft auf die Fortschreitung zweier Stimmen, welche die große oder reine Quinte bilden, und eben daher nicht wieder zu einer reinen Quinte in gerader Bewegung unmittelbar fortschreiten dürfen.

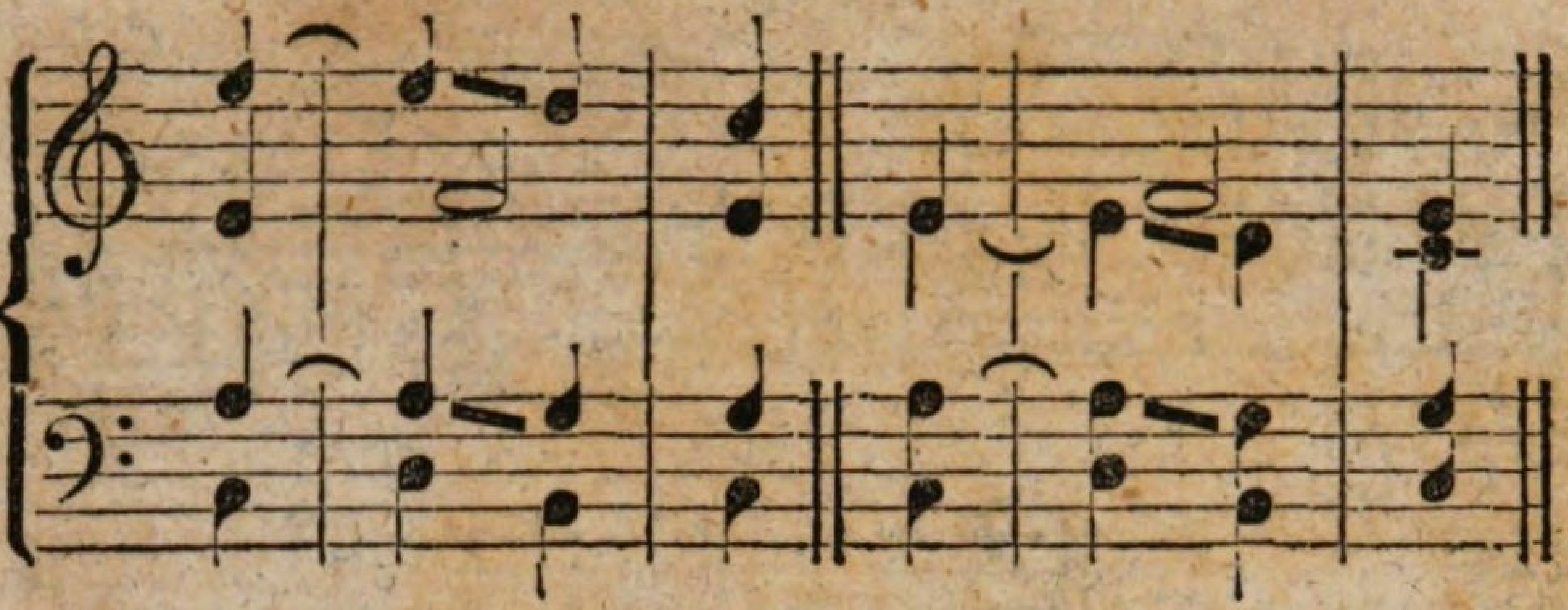
Um nun in ein helles Licht zu setzen, auf welche verschiedene Arten Verstoße gegen diese Regeln gemacht werden können, folgen weiter unten mehrere Beispiele von verbotenen Octaven- und Quintengängen. Sie sind durchgehends vierstimmig abgefaßt, weil es schwieriger ist, sie in mehrstimmigen Sätzen, und besonders in Partituren, wo die Stimmen in verschiedenen Schlüsseln dargestellt sind, aufzufinden, als zwischen zwei Stimmen, wo sie auch dem minder Scharfsichtigen um so leichter in die Augen fallen. Die Beispiele bei Nr. 4 enthalten verbotene Octaven- und jene bei Nr. 5 verbotene Quintenfortschreitungen, welche zur leichteren Erkenntniß mit schiefen Strichen bezeichnet sind.

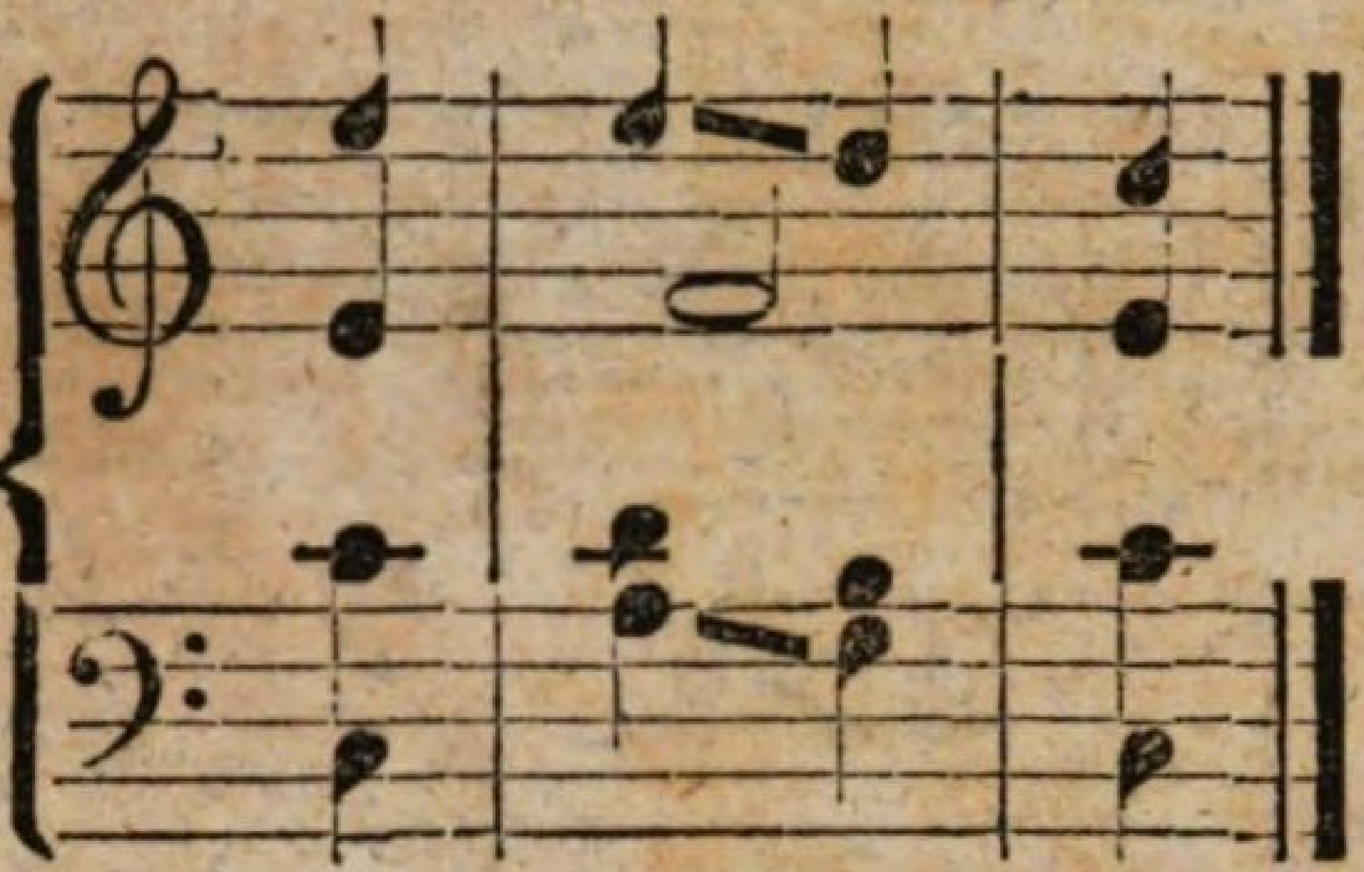
No. 4.



No. 5.





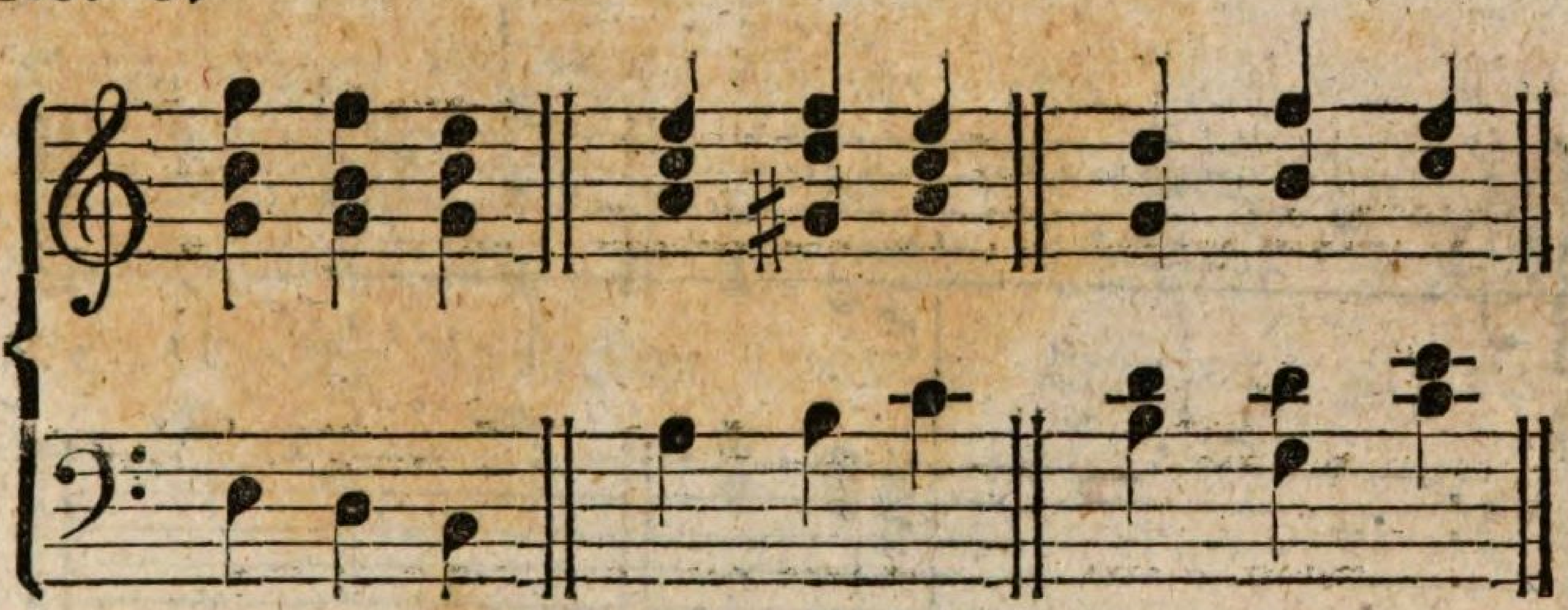


Warum eigentlich diese Octaven- und Quinten-fortschreitungen unserem Ohre ein wirkliches Mißbehagen verursachen, davon ist bis jetzt der Grund noch nicht entdeckt, so sehr sich mehrere Theoretiker auch bemühten, ihn aufzufinden. So viel dürfte man mit Gewißheit annehmen können, daß der Grund dieses Mißbehagens an den verbotenen Octavengängen nicht der nämliche seyn kann, der er bei den Quintenfolgen ist; denn die gleichförmige Fortschreitung zweier Stimmen in Octaven verträgt unser Ohr unter gewissen Umständen allerdings; davon finden wir unzählige Beispiele in den praktischen Werken der besten Meister. Allein eine gleichförmige Fortschreitung zweier Stimmen in reinen Quinten ist ihm unter allen Umständen mehr oder weniger widerlich.

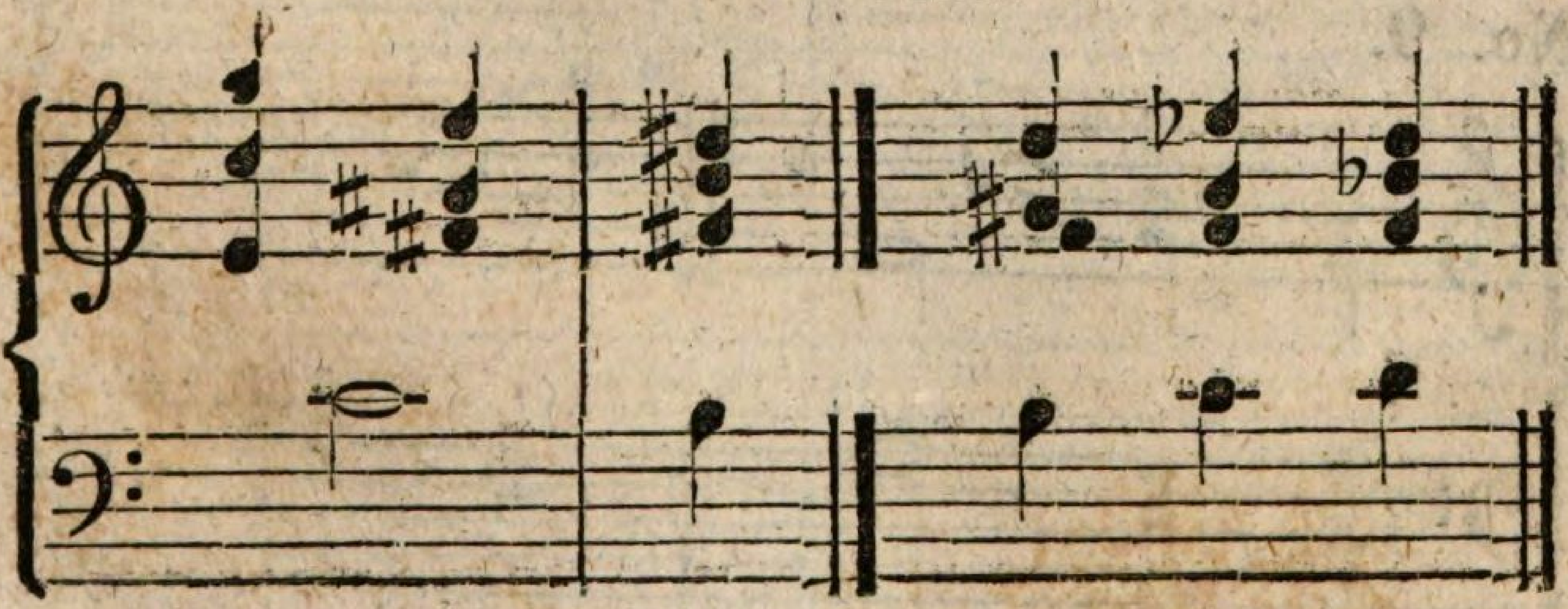
Da sich das Quintenverbot nur auf die unmittelbare Folge zweier großen Quinten in gerader Bewegung erstreckt, so ergibt sich von selbst der Schluß, daß zwei Quinten von ungleicher Art in gerader Bewegung stufen- und sprungweise zwischen allen Stimmen auf einander folgen können, und zwar:

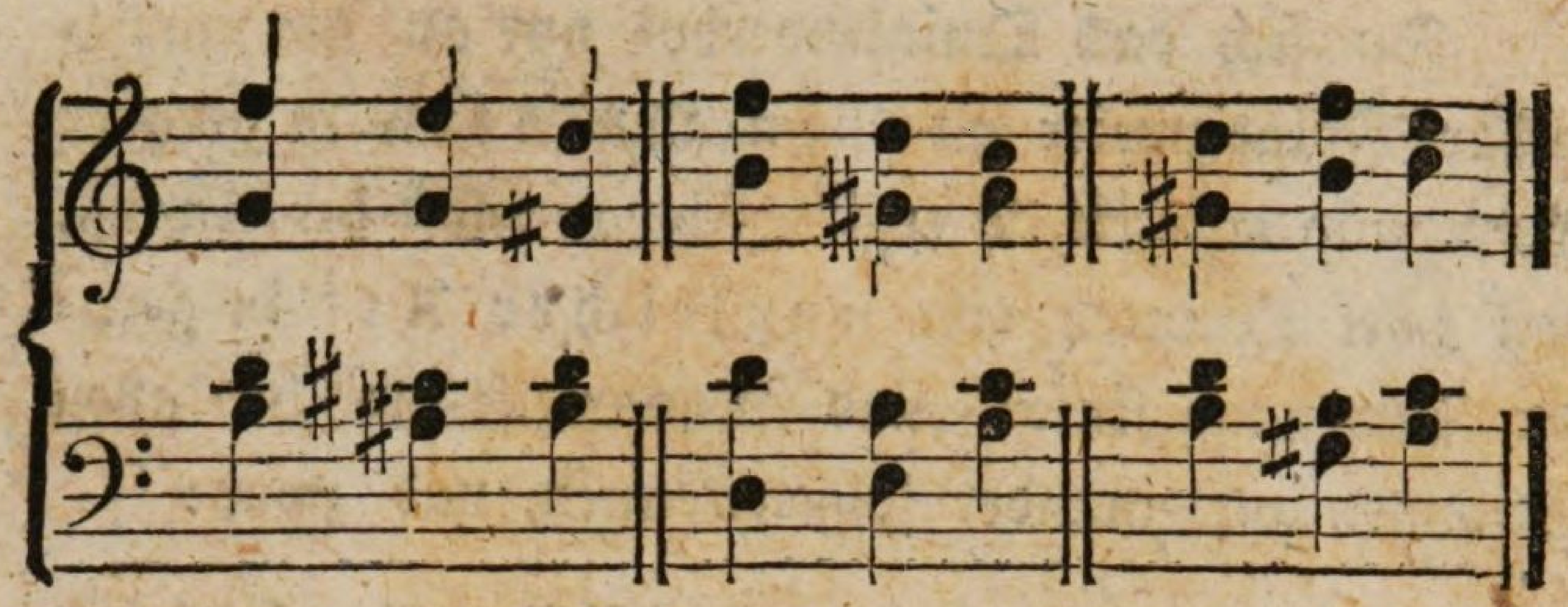
1. auf eine große Quinte eine kleine, Nr. 6. (nicht aber umgekehrt);
2. auf eine kleine Quinte eine andere kleine, Nr. 7.
3. auf eine große eine übermäßige, Nr. 8. (nicht aber umgekehrt); und
4. auf eine kleine eine übermäßige und umgekehrt; Nr. 9.

No. 6.

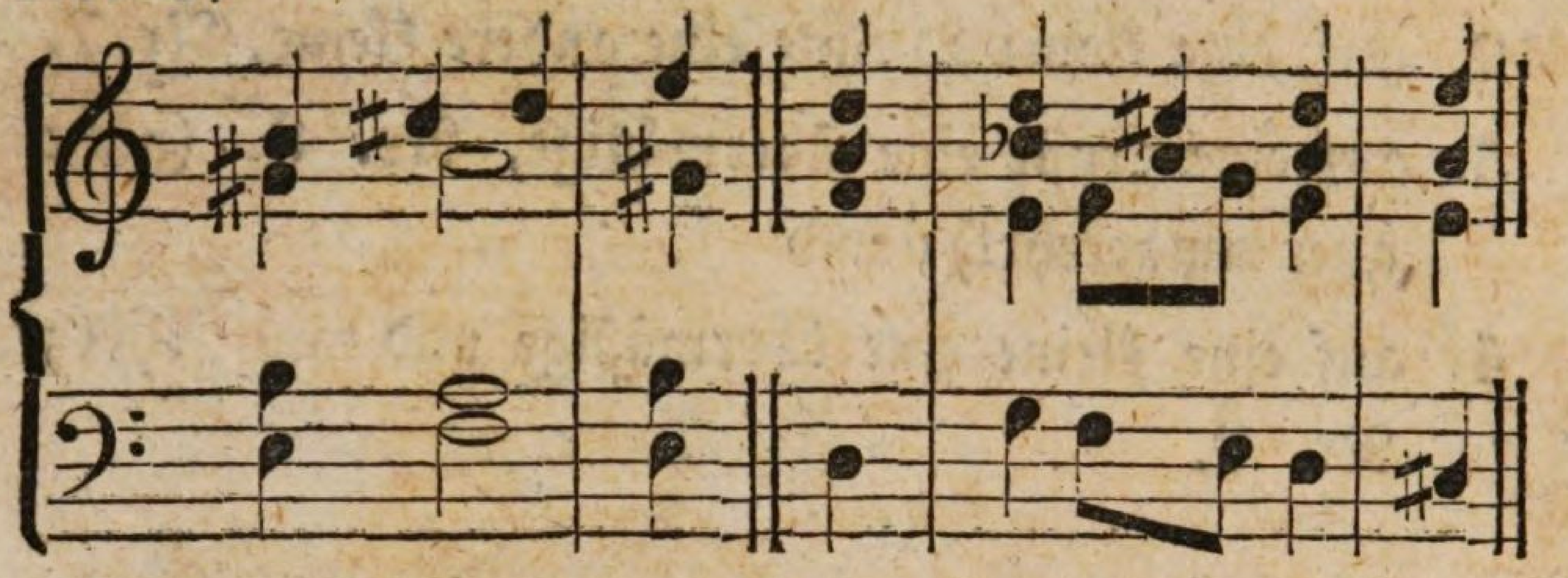


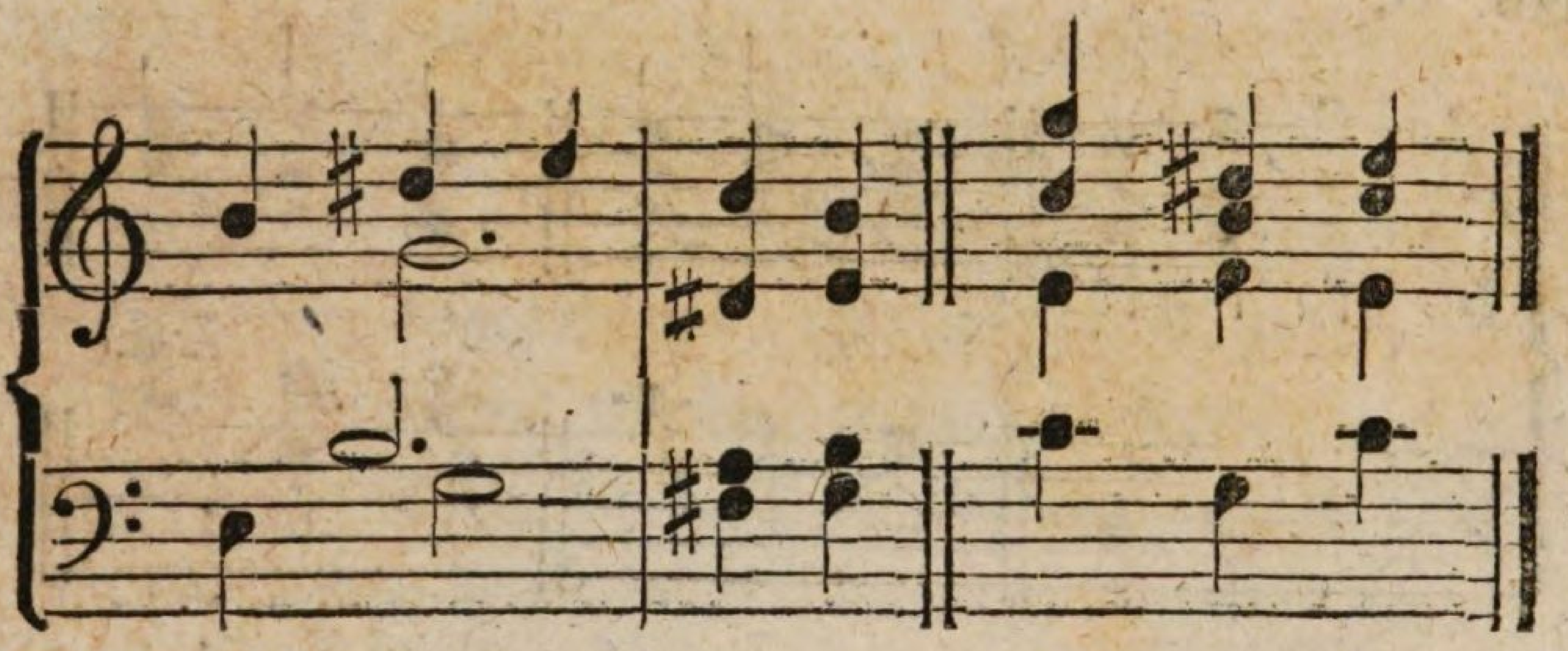
No. 7.



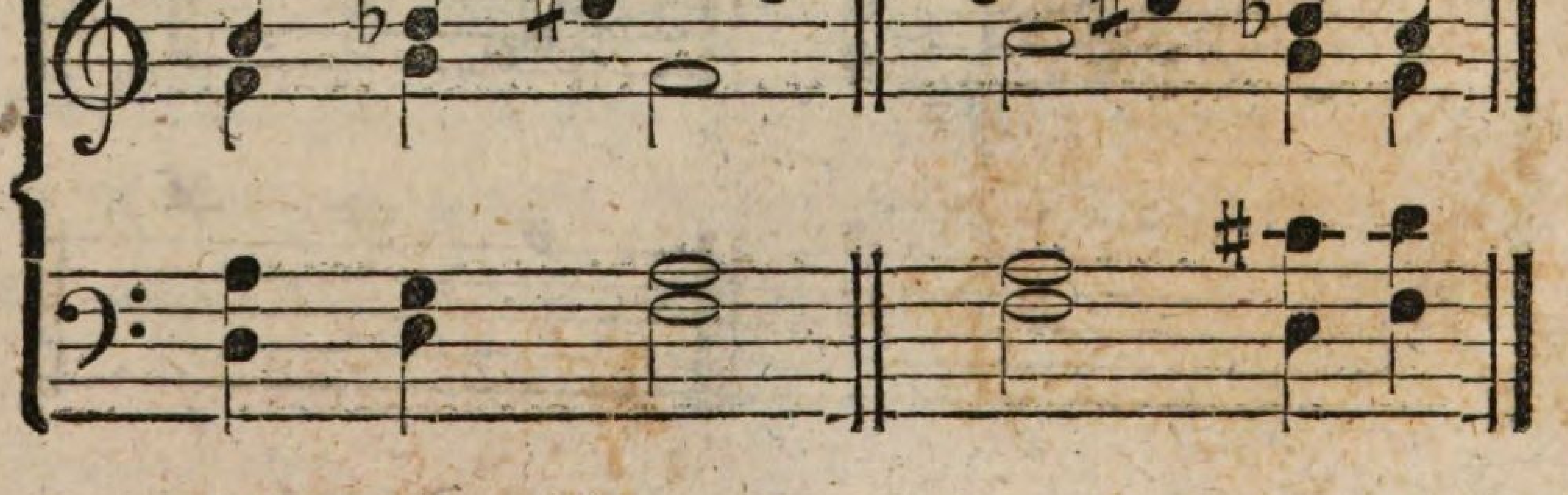


No. 8.



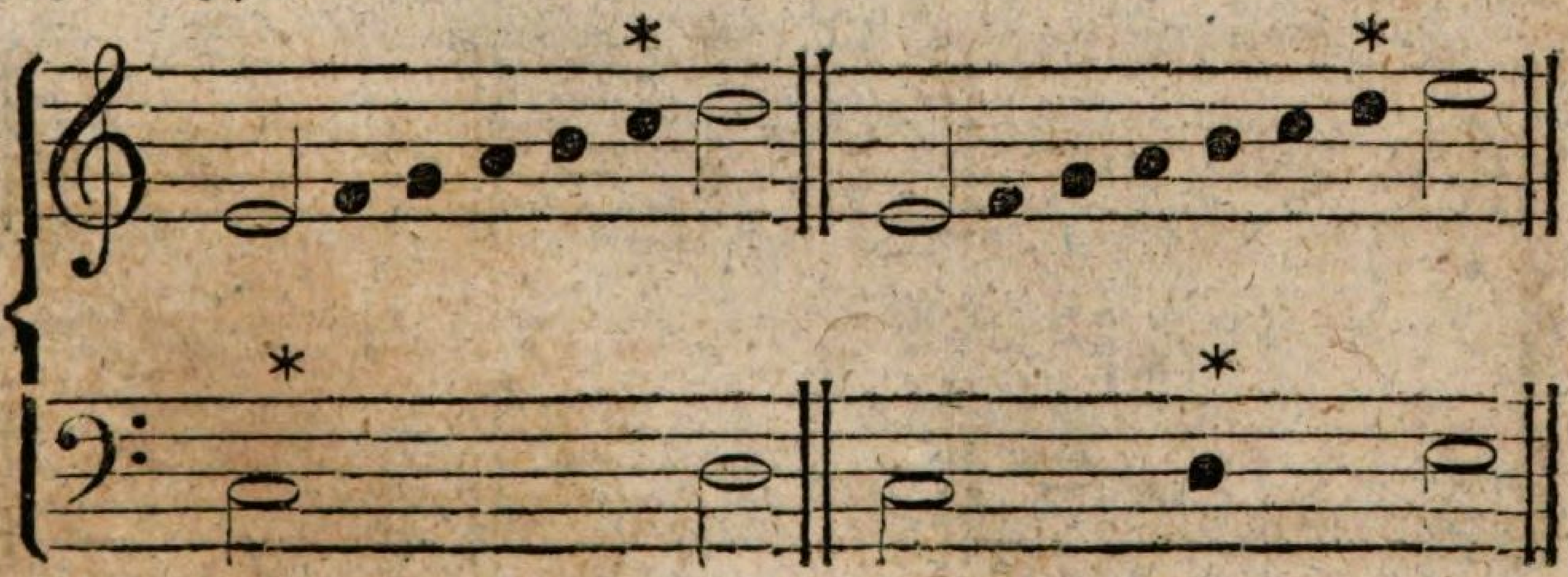


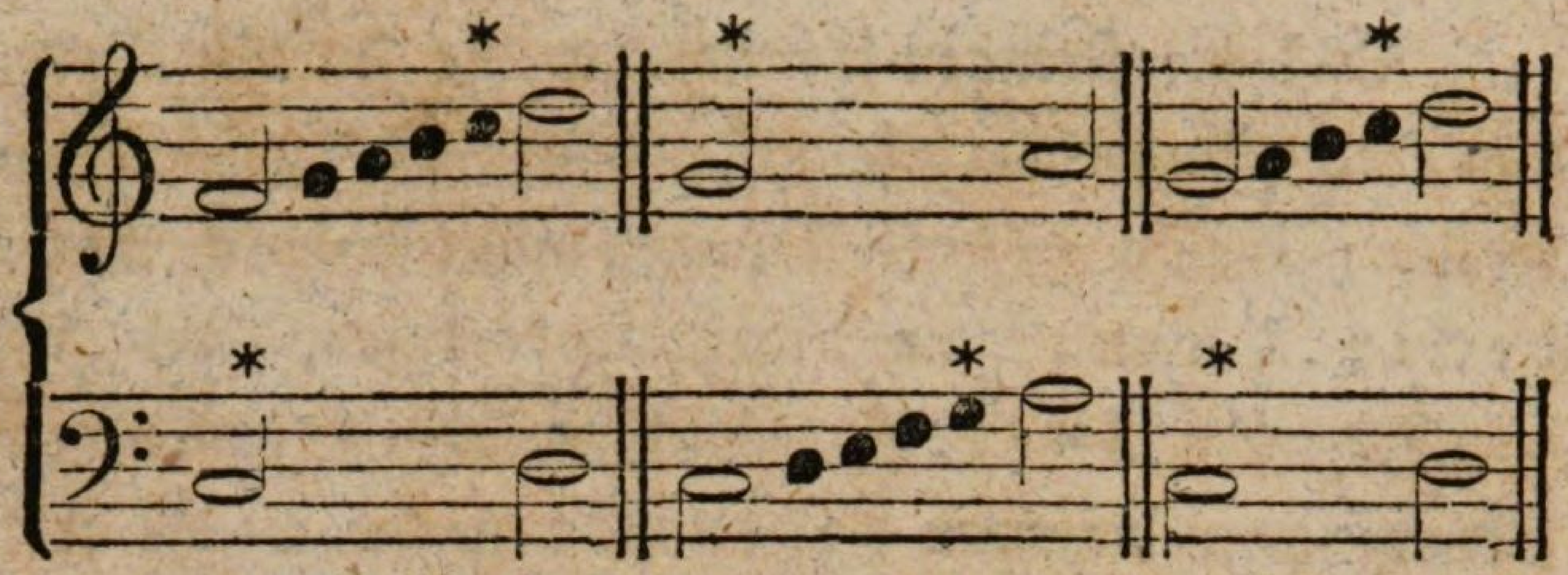
No. 9.

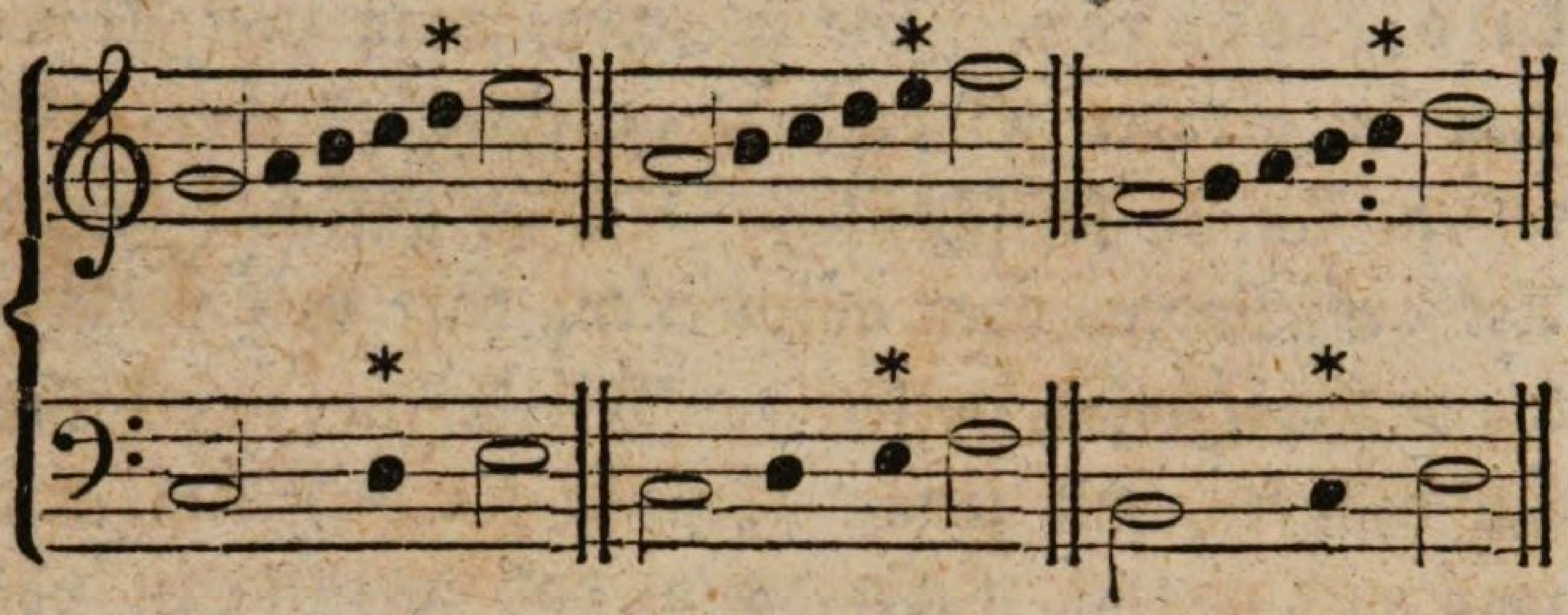


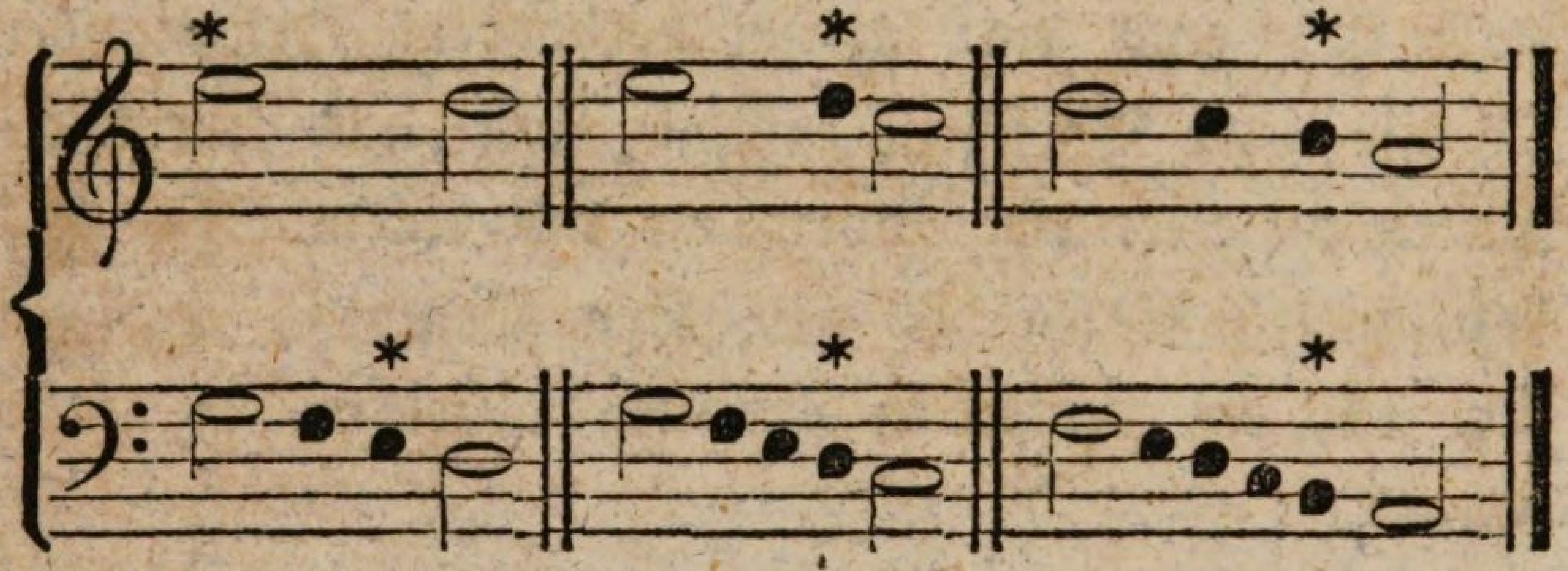
Daß die strengen Theoretiker die Fortschreitung von einer kleinen Quinte zur großen nicht genehmigen wollen, davon ist die Ursache, weil dadurch verdeckte Quinten zum Vorschein kommen. Es gibt nämlich eine Art von Octaven- und Quintenfortschreitungen, die man verdeckte nennt, welche aber dem Ohre nicht in dem Grade widerlich sind, wie die offenbaren. Sie entstehen, wenn zwei Stimmen in gerader Bewegung zu einer Octave oder reinen Quinte fortschreiten. Um sie auf eine leichte Art aufzufinden, oder aufzudecken, darf man nur die leeren Klangstufen, welche zwischen beiden Intervallen sich befinden, mit kleinen Notenköpfen ausfüllen, und man wird sogleich wahrnehmen, daß unmittelbar vor der sichtbaren Octave oder Quinte, je nachdem der Fall ist, noch eine andere verborgene Octave oder Quinte zum Vorschein kommt, wie aus den Beispielen bei Nr. 10., worin die mit einem Sternchen bezeichneten Noten die verdeckten Octaven, und bei Nr. 11, die verdeckten Quinten anzeigen, zu ersehen ist.

No. 10.

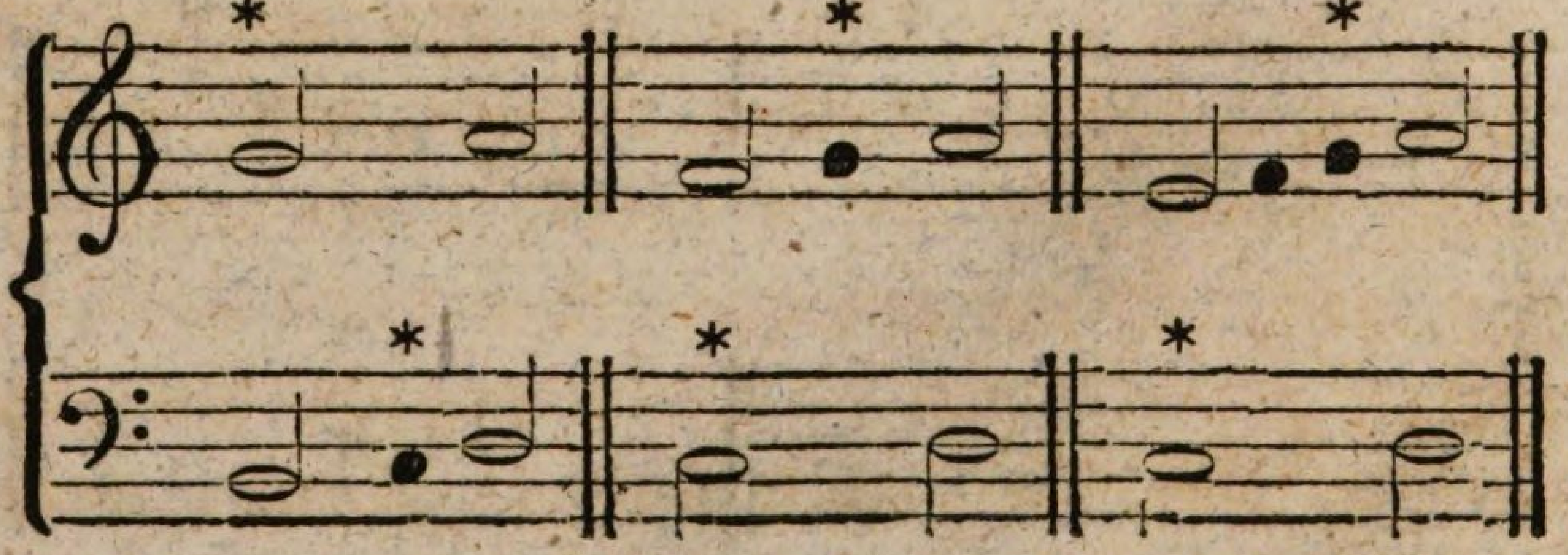


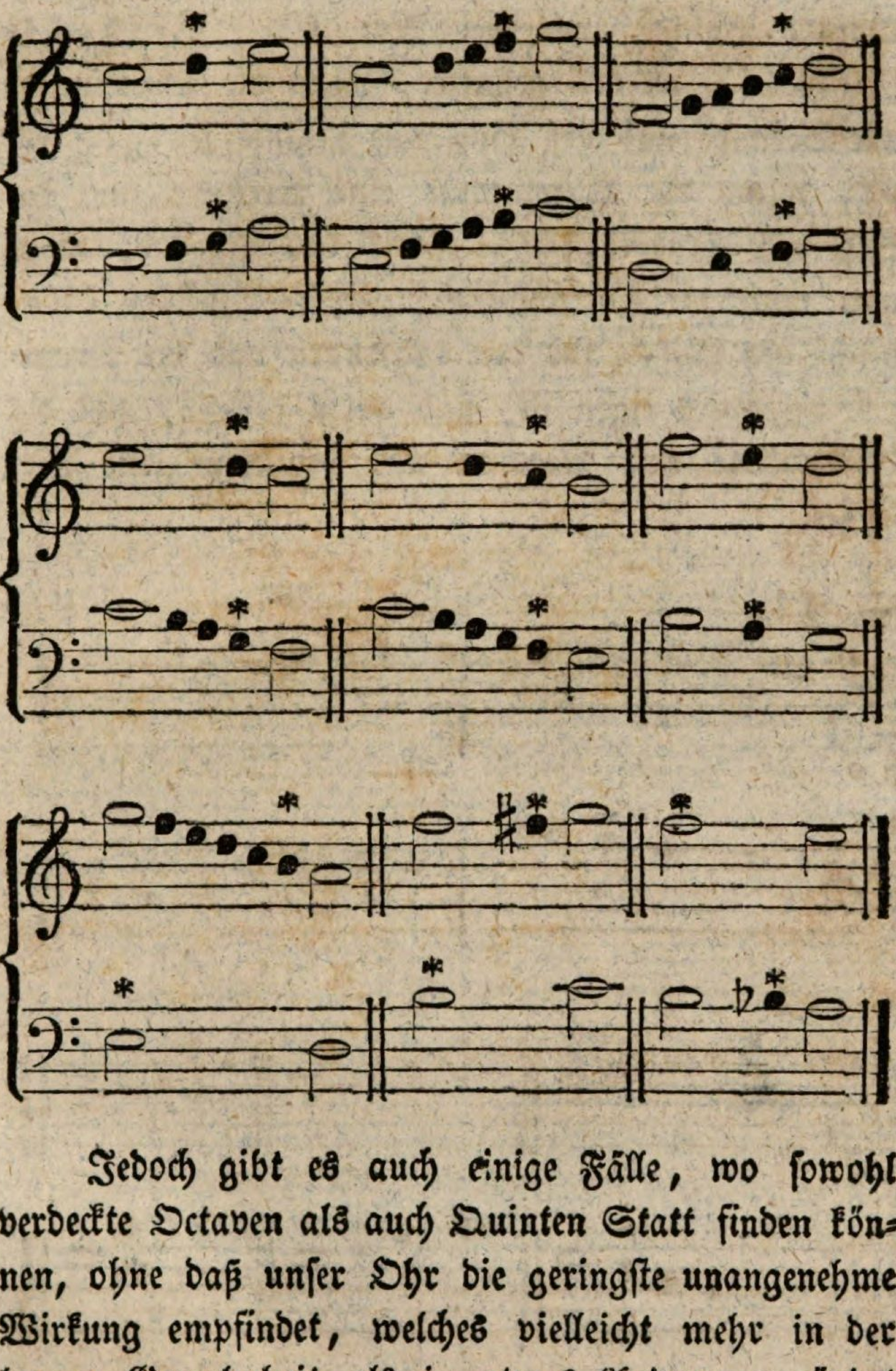






No. 11.

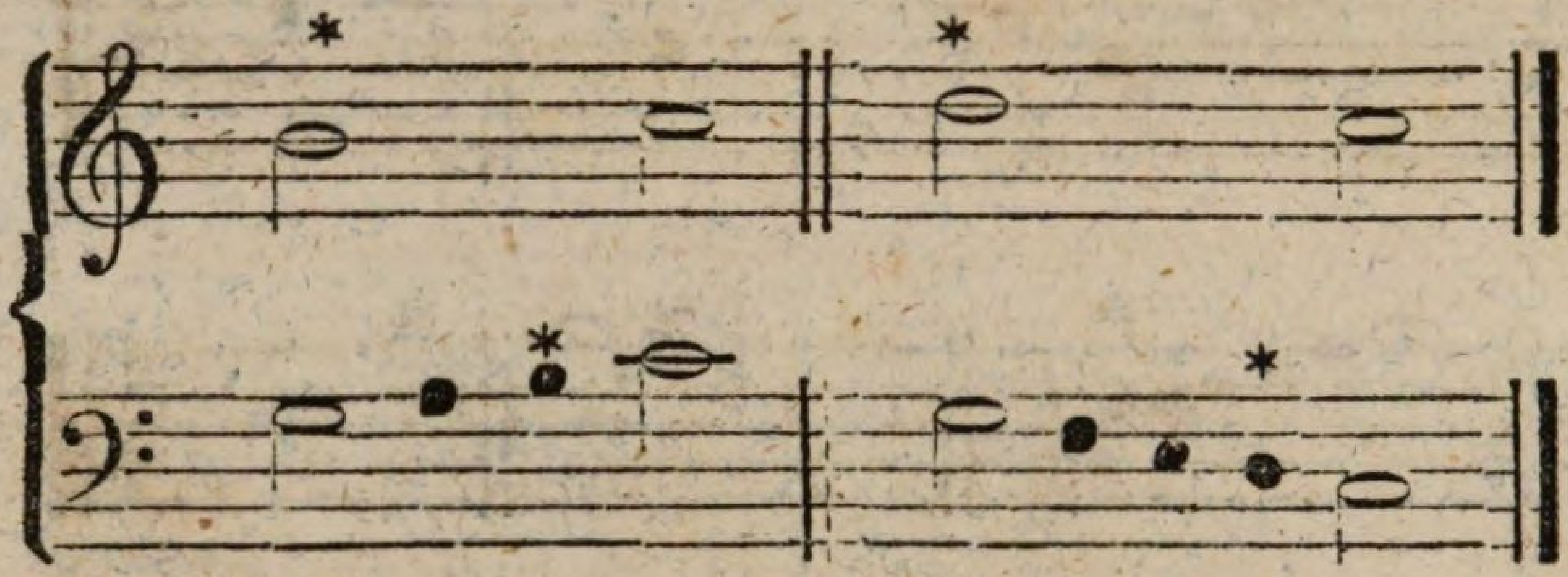




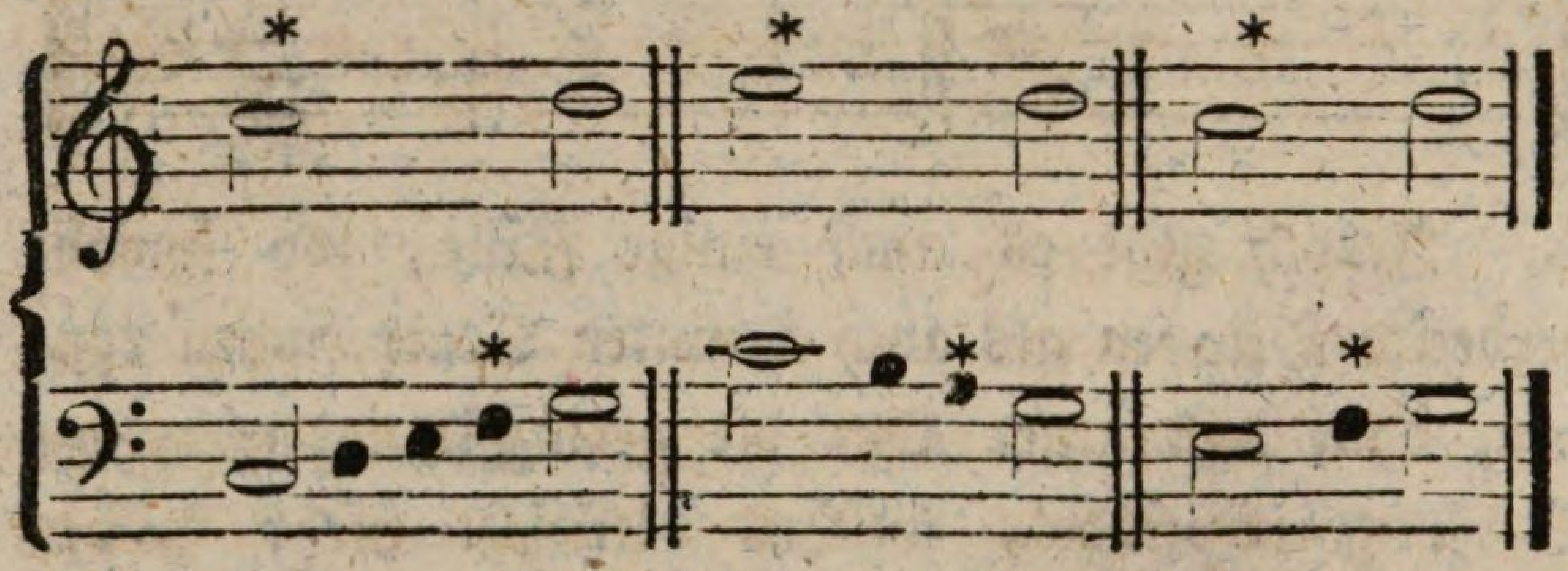
Jedoch gibt es auch einige Fälle, wo sowohl verdeckte Octaven als auch Quinten Statt finden können, ohne daß unser Ohr die geringste unangenehme Wirkung empfindet, welches vielleicht mehr in der langen Gewohnheit als in etwas Andern gegründet seyn mag. Diesem zu Folge sind *verdeckte Octaven* erlaubt, wenn die Oberstimme eine Secunde, der Baß aber eine Quarte *steigt*. Ferner, wenn die Oberstimme eine Secunde, und der Baß eine

Quinte fällt, wie bei Nr. 12. Verdeckte Quinten werden gestattet, wenn die Oberstimme eine Secunde und der Baß eine Quinte steigt; ferner, wenn die Oberstimme eine Secunde und der Baß eine Quarte fällt, wie bei Nr. 13, wozu auch noch die Fortschreitung gerechnet werden kann, welche den Sätzen für das Waldhorn und die Trompete besonders eigen ist, und darin besteht, daß die Oberstimme eine Secunde und der Baß eine Terz steiget.

No. 12.



No. 13.



Aus dem, was bereits über die verdeckten Octaven und Quinten gesagt worden ist, ergibt sich in Rücksicht ihrer Brauchbarkeit folgendes Resultat. Die bei Nr. 12 und 13 aufgestellten können, da sie dem

Ohre nicht die geringste unangenehme Wirkung verursachen, ohne Widerrede, nicht nur in den Mittel- und den äußern Stimmen eines vier- oder mehrstimmigen Satzes, sondern auch sogar in einem zweistimmigen gesetzt werden.

Jene hingegen bei Nr. 10 und 11, welche das Ohr nicht in dem Grade zufrieden stellen, sollen nur in Mittelstimmen, oder zwischen einer Mittel- und einer äußern Stimme zugelassen werden; daher nur im mehrstimmigen Satze, weil durch das Hinzukommen der übrigen Stimmen, besonders wenn sie in der Gegenbewegung dazu fortschreiten, oder gar dissonirend sind, das Unangenehme verschwindet.

Anmerkung. Unter den äußern Stimmen werden die höchste und tiefste, das ist: in der gewöhnlichen Benennung der Discant und Baß, so wie unter den Mittelstimmen der Alt und Tenor begriffen, wovon der erstere die höhere, der zweite aber die tiefere Mittelstimme ist. Wenn jedoch ein Tonstück aus mehr als 4 Hauptstimmen besteht, das ist: wenn in demselben entweder zwei Discante oder zwei Alte, zwei Tenore oder zwei Bässe, oder wohl alle insgesammt doppelt vorhanden seyn sollten, so verhält es sich eben so, indem der höchste Discant und der tiefste Baß als die äußern, und alle übrigen als Mittelstimmen angesehen werden.

Noch ist hier zu erörtern übrig, daß, obschon die unmittelbare Folge zweier Octaven und zweier großen Quinten bisher nur in der geraden Bewegung verboten ist, unsere Vorfahrer der strengen

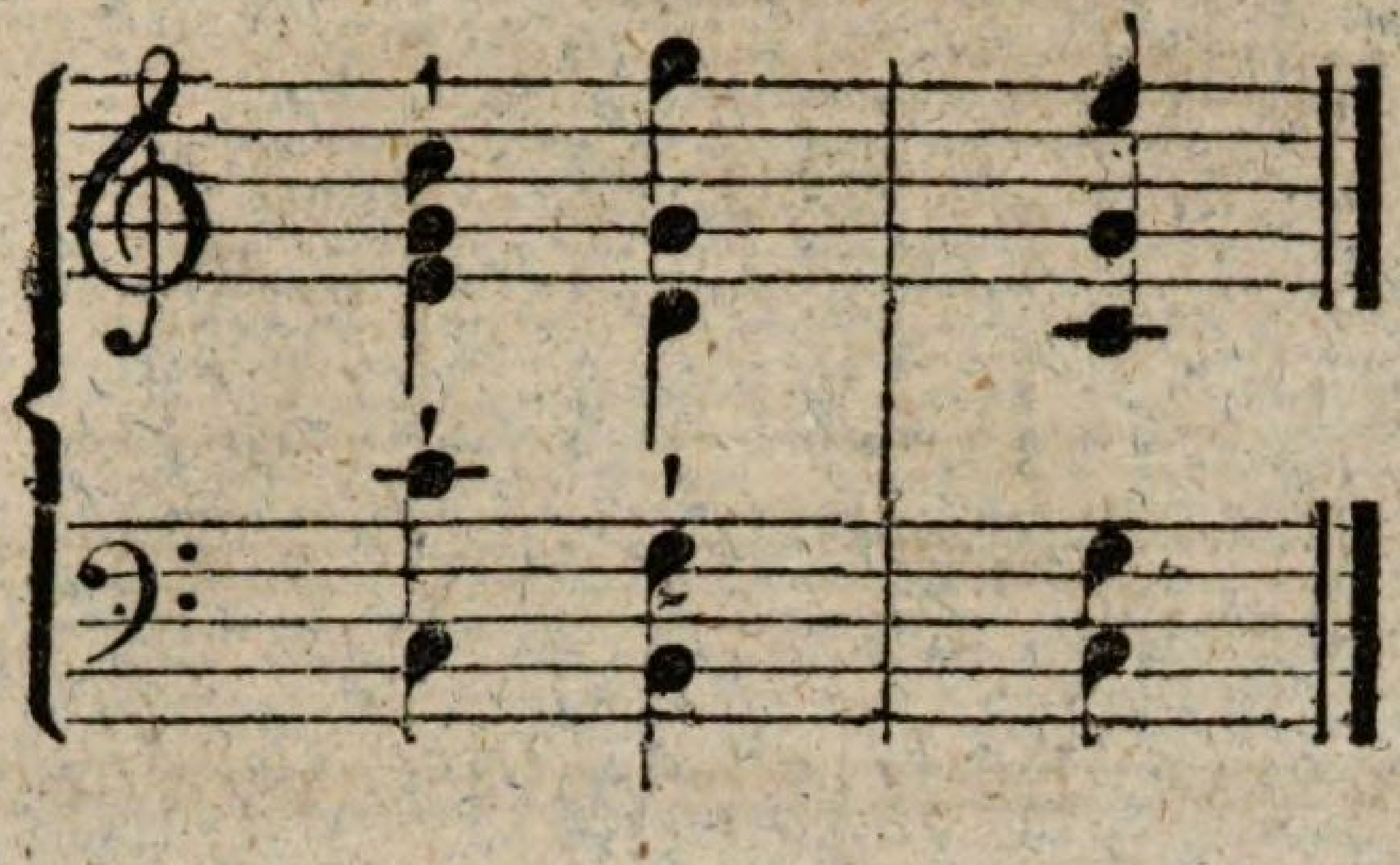
harmonischen Reinheit wegen es dennoch für nothwendig erachteten, sie auch in der Gegenbewegung zu verbieten, und hiervon nur unter gewissen Bedingungen Ausnahmen zu erlauben, und zwar: die in Anschlag fallenden Octaven betreffend:

1.) Daß der Satz mehr als vierstimmig, und von langsamer Bewegung sey.

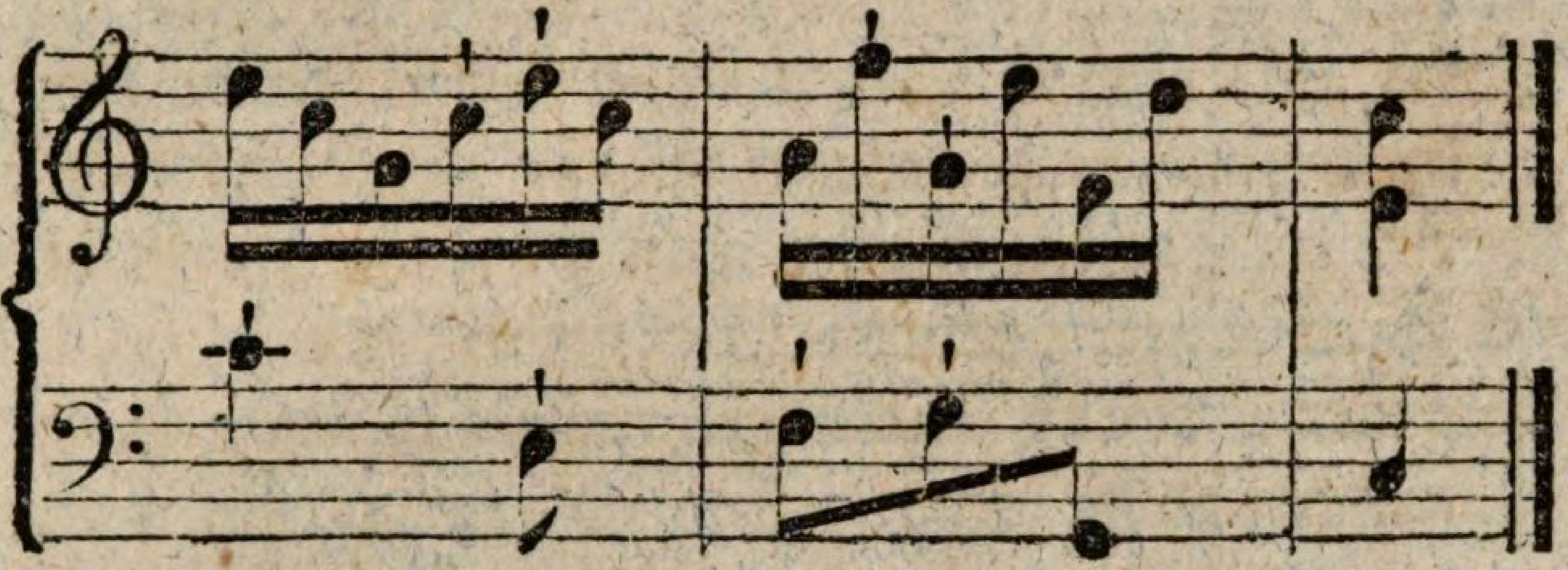
2.) Daß sie nicht in den äußern Stimmen, sondern in den Mittelstimmen, oder höchstens zwischen einer Mittel- und einer äußern Stimme Statt finden, wie bei Nr. 14. Dagegen gestatteten sie, wenn die erste Octave in Nachschlag, und die zweite in Anschlag zu stehen kommt, und das Zeitmaaß dabei schnell ist, ihre Folge schon im dreistimmigen, und auch sogar im zweistimmigen Satze, wie bei Nr. 15.

Was die Quintenfolge betrifft, so waren sie hierin minder streng, und erlaubten schon im vierstimmigen Satze bei langsamer Bewegung anschlagende Quinten sogar in den äußern Stimmen, Nr. 16. Wenn jedoch von zwei Quinten die erste in den Nachschlag, und die zweite in den Anschlag fällt, so können sie eben so gut wie oben die Octaven bei geschwinder Bewegung auch im zweistimmigen Satze auf einander folgen, Nr. 17.

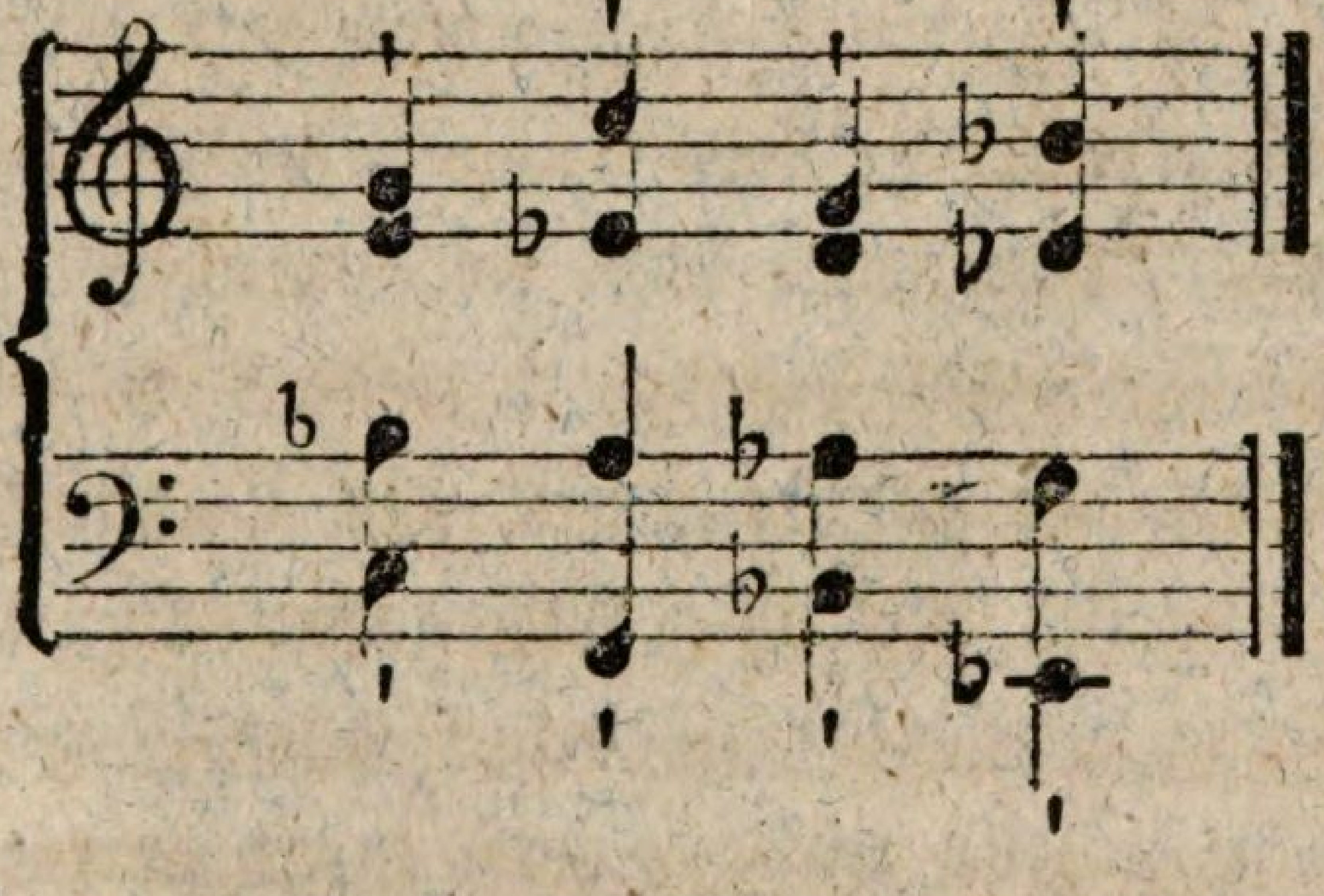
No. 14.



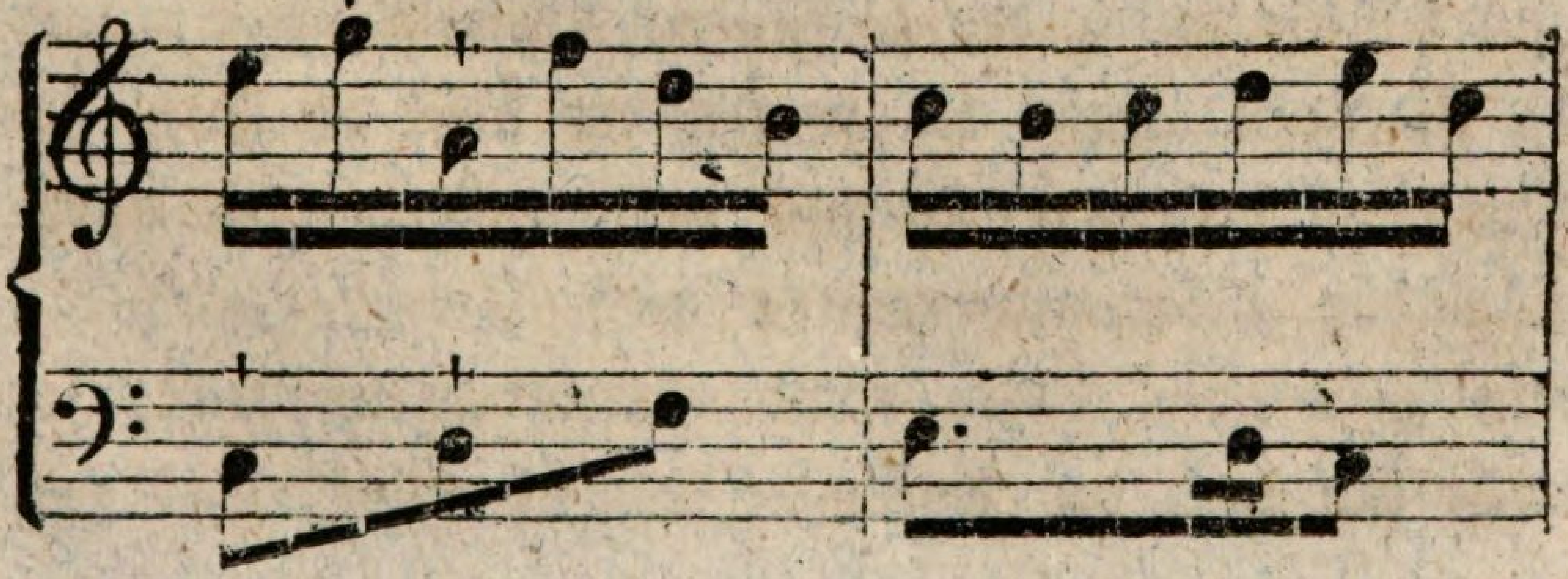
No. 15.

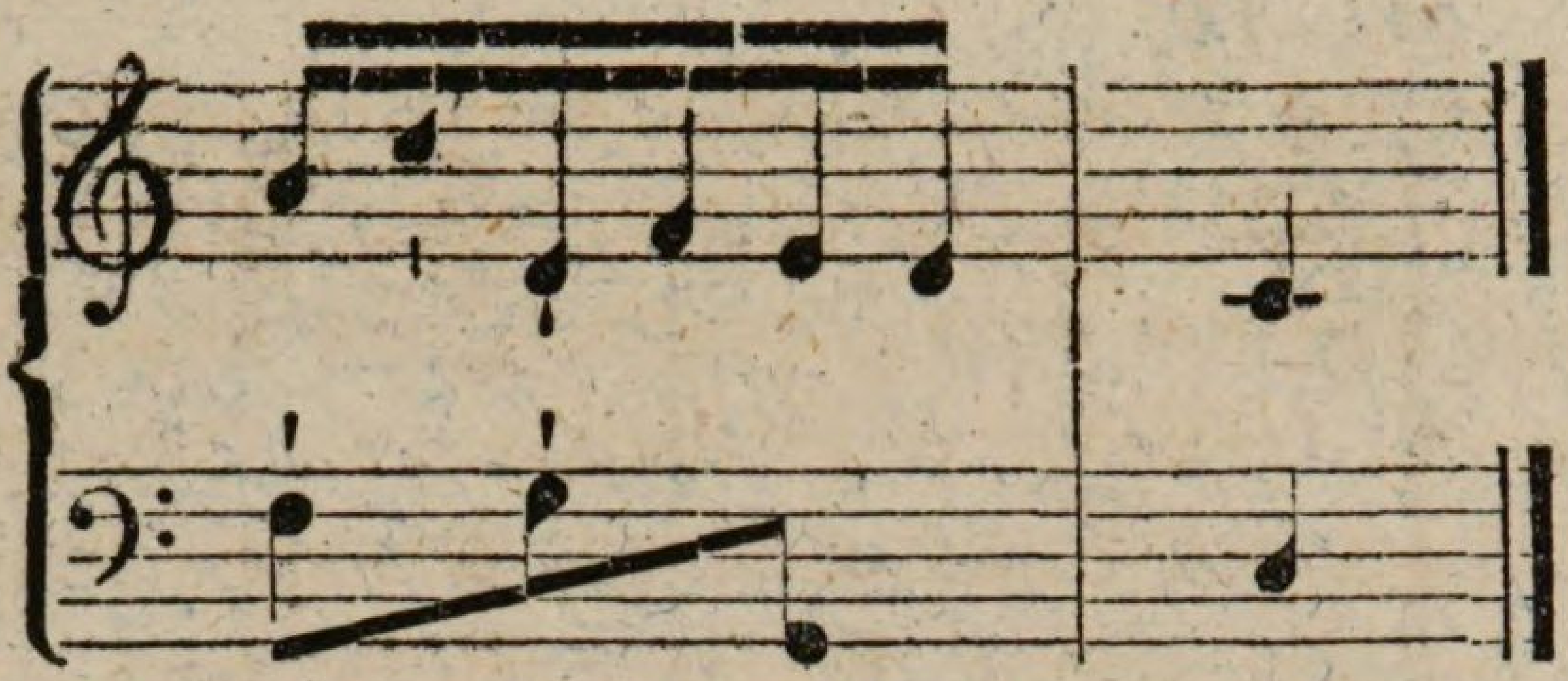


No. 16.



No. 17.





Anmerkung. Unter Anschlag oder anschlagende Note wird in dem gebrauchten Sinne eine solche Note verstanden, welche jederzeit auf die gute oder schwere Taktzeit, oder (wenn diese in Noten von geringeren Werthe zergliedert wird) auf ein gutes Taktglied u. s. w. fällt; so wie dagegen unter Nachschlag oder nachschlagende Note wieder jene verstanden wird, welche auf die anschlagende folgt, und immer auf einen schlechten Taktheil, oder schlechtes Taktglied u. s. w. fallen muß.

Zum Schluße dieses Abschnittes wollen wir noch einige wohlgemeinte Bemerkungen hinzufügen, von welchen wir wünschen, daß sie besonders von dem angehenden Tonsetzer beherziget werden möchten.

Obschon ein großer Theil der Tonstücke neuester Zeit von der Art ist, daß darin die, die reine Fortschreitung der Intervalle betreffenden Regeln theils vernachläßigt, theils nicht gewissenhaft genug befolgt sind (vielleicht in der tröstenden Voraussetzung, daß die Verstoße gegen sie wegen des heut zu Tage so allgemein beliebten Lärmes und Getöses von allen möglichen Blechinstrumenten und Trommeln selbst dem geübtesten Ohre nicht bemerkbar werden), so wolle sich doch der Anfänger dadurch keineswegs auf

der Bahn des strengen Studiums beirren lassen, um so weniger, als sich ihm auch in unsern Zeiten Gelegenheit darbieten wird, Tonkünste mit wenig Instrumenten-Aufwande zu schreiben, wo die Schwächen und Mängel des Satzes nicht mit ähnlichem Blendwerke verlarvt werden können. Wollte man auch noch dagegen einwenden, daß man selbst in den Werken vorzüglicher Meister bisweilen auf Sätze stoßt, welche eine Abweichung von den oben aufgestellten Regeln zu erkennen geben, so läßt sich darauf erwidern, daß es mit einer Umsicht und Besonnenheit geschah, durch welche nicht das mindeste Anstößige für das Ohr hervorgebracht wurde, und daß sie es hauptsächlich darum gethan, um entweder einem noch bedeutendern Uebelstande auszuweichen, oder eine beabsichtigte höhere Schönheit nicht aufgeben zu müssen. Denn es kommt hierbei insbesondere auf eine richtige und scharfe Beurtheilung an, um zu entscheiden, unter welchen Umständen solche Abweichungen von den Regeln zuläßlich sind, und durch welche Mittel, als da sind: gute Bewegung der übrigen Stimmen, damit verbundene Dissonanzen, Gebrauch in der schlechten Taktzeit, langsames oder geschwindes Zeitmaaß u. s. w. sie verbessert, und unmerkbar gemacht werden können.

IV.

Fortsetzung.

Der Gegenstand, dem dieser Abschnitt gewidmet ist, ist in vielen Lehrbüchern der Harmonie gänzlich übergangen, in andern hier und da zerstreut berührt, und in einigen als ein besonderer Gegenstand nebst andern die Reinheit des Satzes betreffenden Regeln und Bemerkungen abgehandelt. Wir finden uns veranlaßt, da er nichts weiter, als die Fortsetzung der fernern, die richtige Fortschreitung der Intervalle betreffenden Regeln enthält, und daher in Rücksicht der Materie selbst, von dem vorhergehenden Abschnitte unzertrennlich ist, ihn der systematischen Ordnung wegen, an diesen anzureihen, um so mehr, als diejenigen, welche die Tonsetzkunst gründlich erlernen wollen, gerade diesen Gegenstand am wenigsten entbehren können. Nichts desto weniger können jene, deren er der vielen Regeln und Bemerkungen wegen, zu schwierig erscheinen sollte, ihn in so lange überschlagen, bis sie sich die Kenntniß der Accorde, und mehrere andere Hauptgegenstände der Harmonielehre werden eigen gemacht haben.

Da die Gesetze der harmonischen Bewegung bis jetzt nur die unmittelbare Folge zweier

Octaven (auch Einklänge) und zweier großen Quinten in gerader Bewegung verbieten, so ist noch übrig darzuthun, daß es mehrere Fälle gibt, wo zwischen den in gerader Bewegung fortschreitenden Octaven und Quinten noch andere Töne, oder auch Pausen, eingeschaltet sind, und sie demohngeachtet eben so fehlerhaft bleiben, als wenn sie unmittelbar auf einander folgten, weil diese eingeschalteten Töne und Pausen nicht von der Beschaffenheit sind, das widrige Gefühl, welches aus der mittelbaren Folge der Octaven und Quinten in gerader Bewegung entsteht, zu unterdrücken oder zu beseitigen.

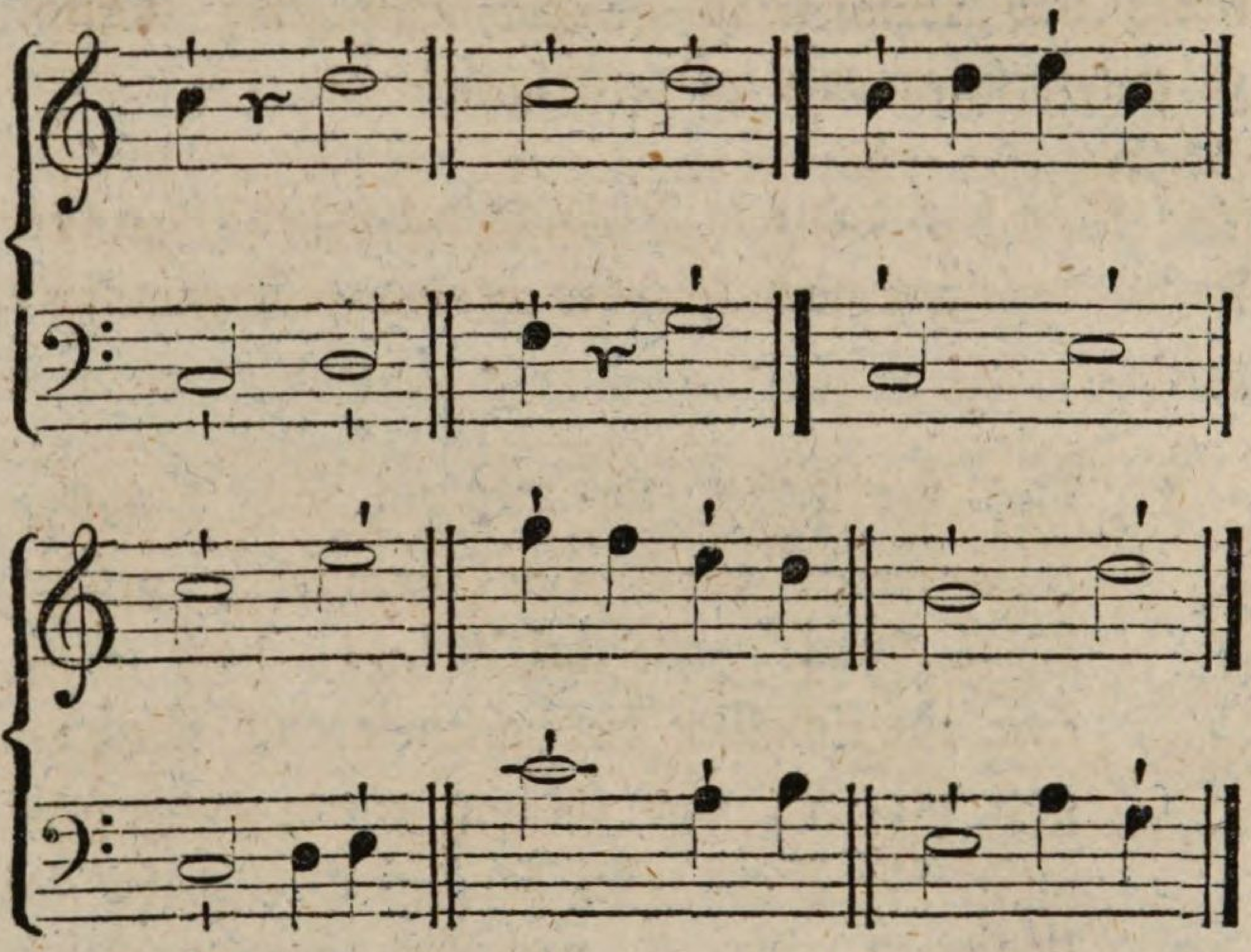
Man hat daher in Rücksicht der mittelbaren Folge derselben noch folgende besondere Regeln festgesetzt.

1.) Daß der Fehler der Octaven und Quintenfolge weder durch eine dazwischen gesetzte kleine Pause, wie bei Nr. 1, noch durch eine eingeschaltete durchgehende oder Wechselnote Nr. 2, und eben so wenig durch eine melodische Figur oder sonstige Verzierung des Gesanges Nr. 3 verbessert werden kann. Wenn jedoch der Satz wenigstens vierstimmig, von langsamer oder doch gemäßigter Bewegung ist, und während der kleinen Pause ein anderer Accord eintritt, so verschwindet dadurch das Unangenehme, welches das Ohr außerdem empfinden würde, und der Satz

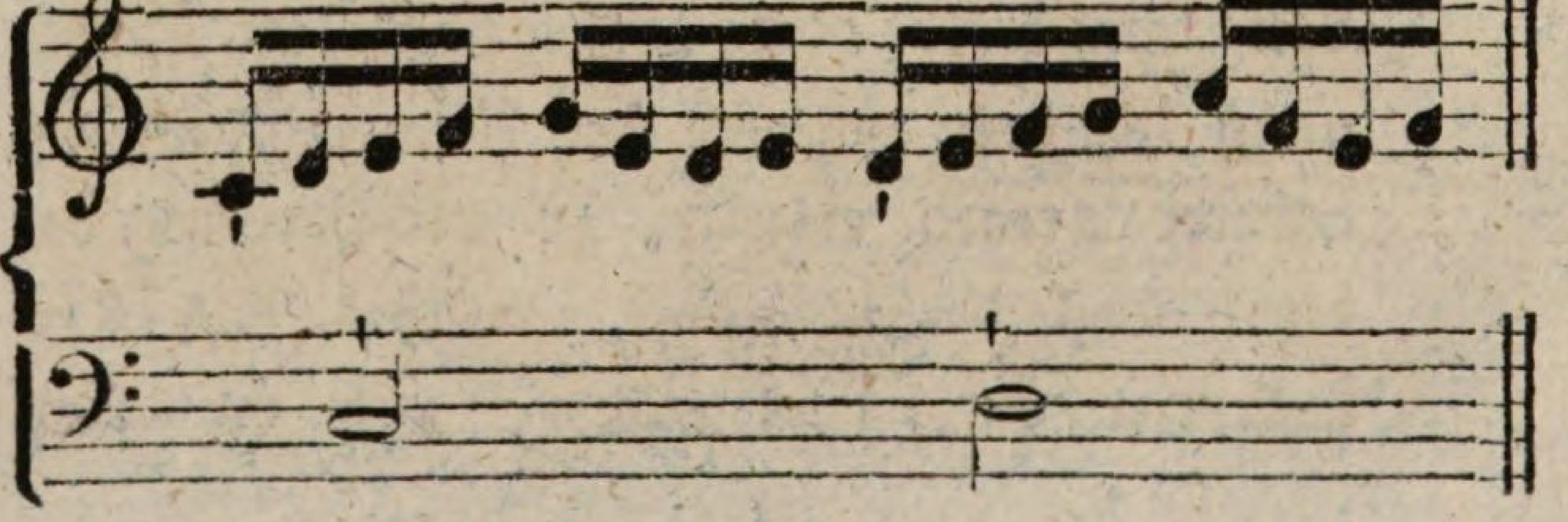
wird als gut angesehen, vornehmlich deßhalb, weil durch den dazwischen tretenden Accord die erste Octave oder Quinte zu einem andern Intervalle wird, bevor die zweite Octave oder Quinte sich hören läßt, wie bei Nr. 4 zu erkennen ist.

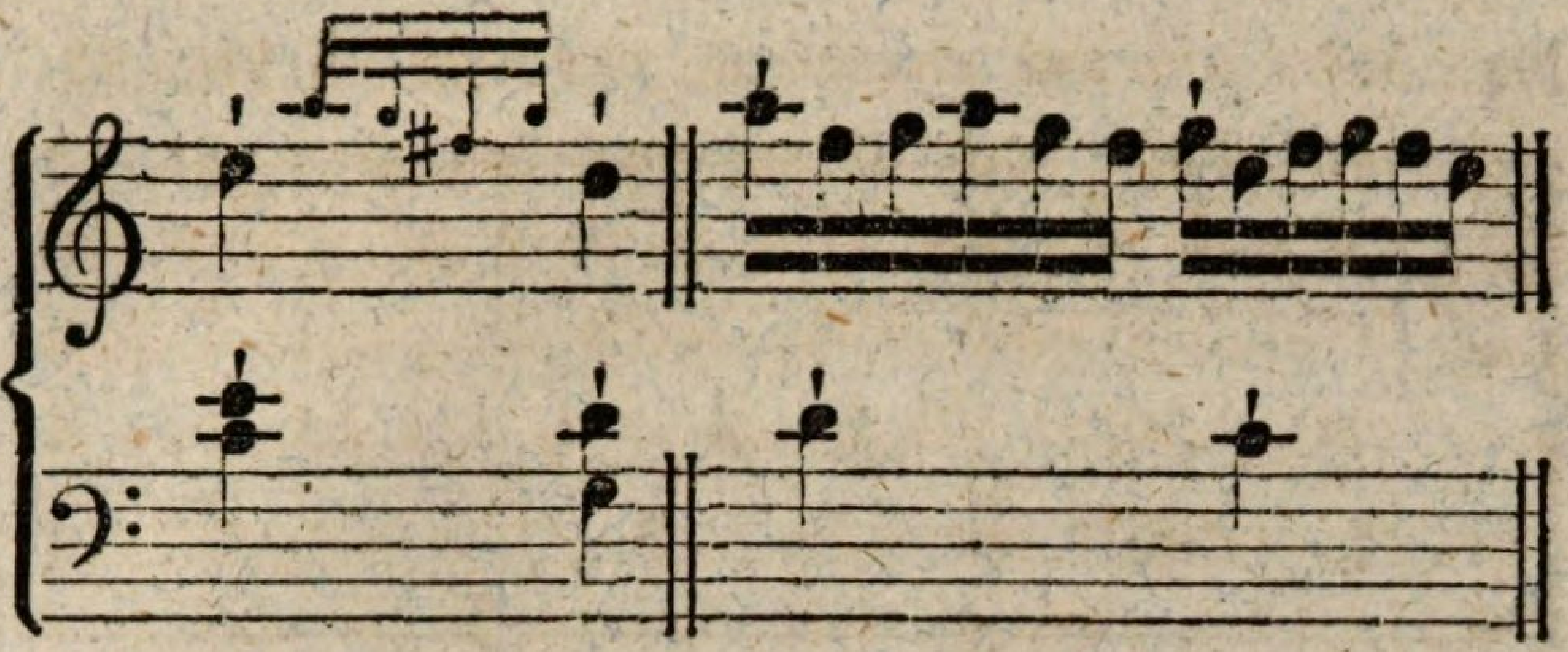
Anmerkung. Unter einer kleinen Pause wird jene verstanden, welche nicht die Dauer eines vollständigen Taktes hat; dergleichen sind: halbe, Viertelpausen u. s. w.

No. 1. No. 2.

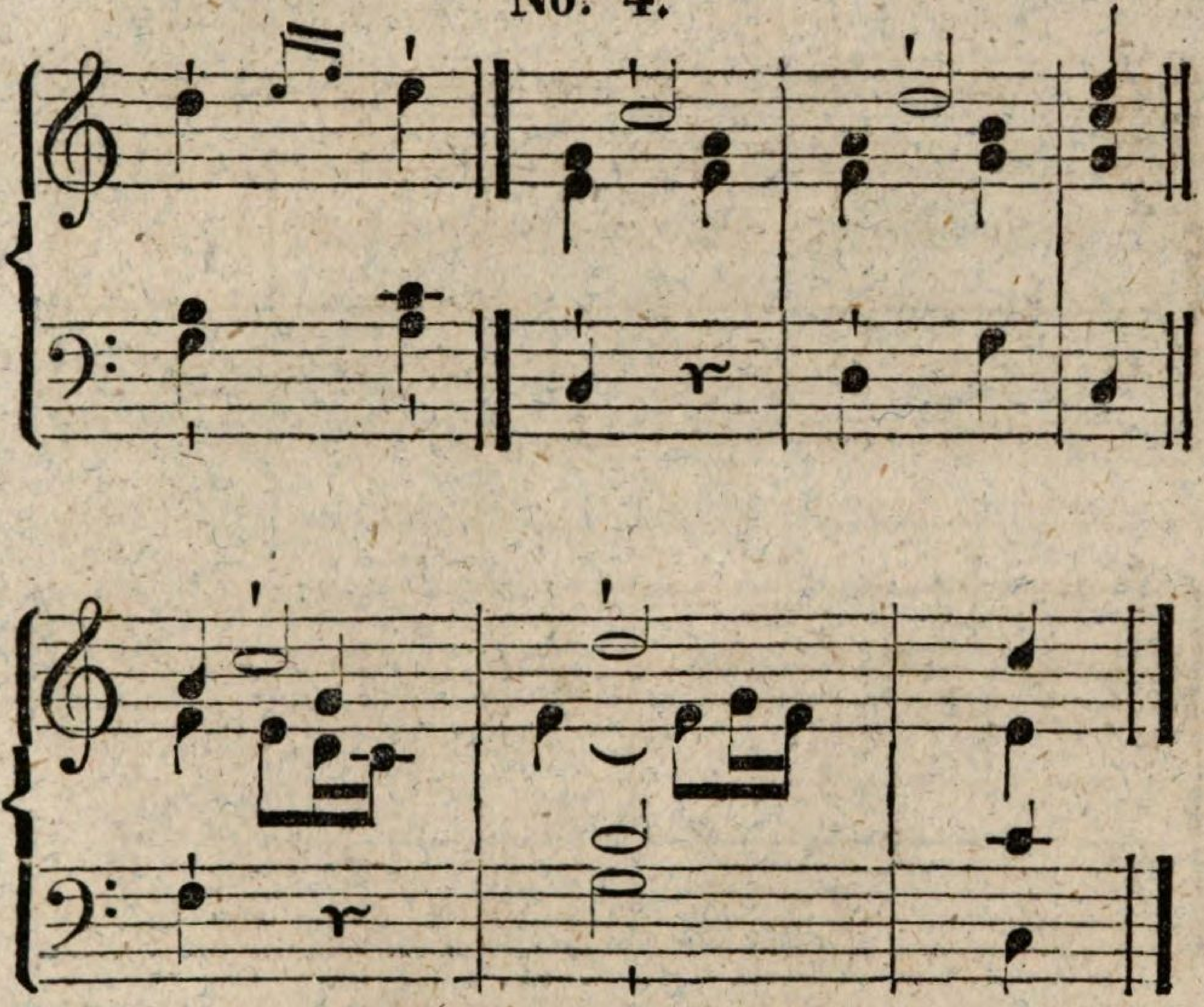


No. 3.



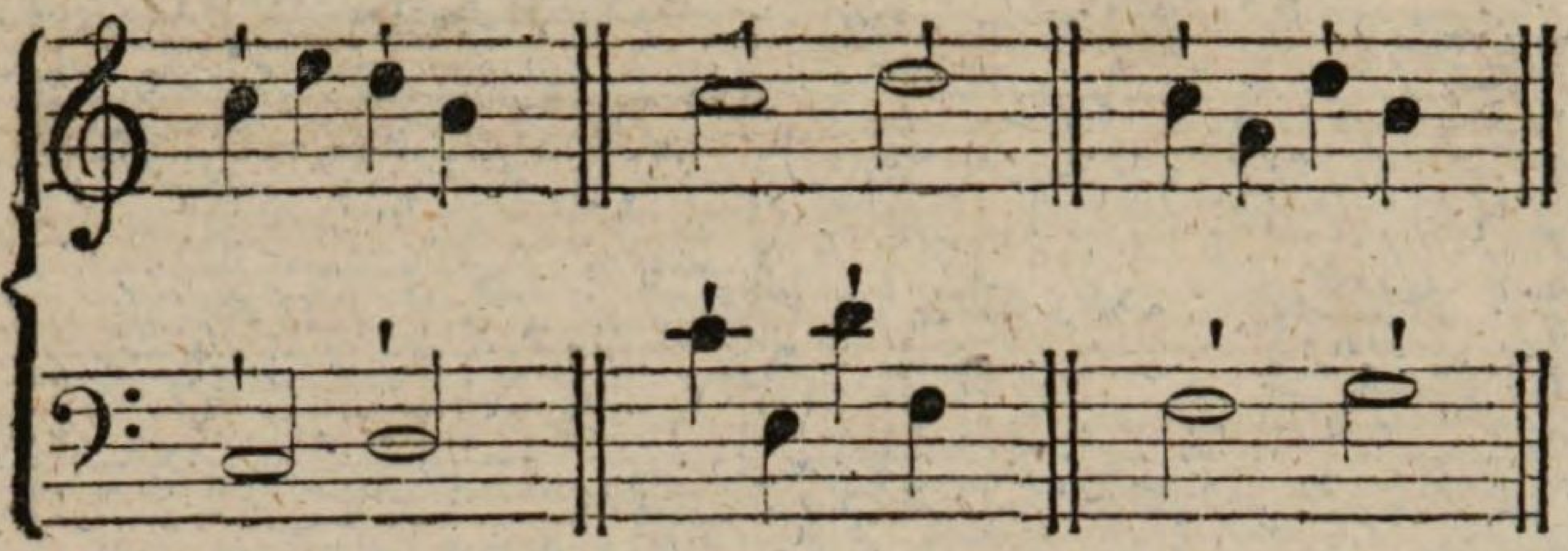


No. 4.

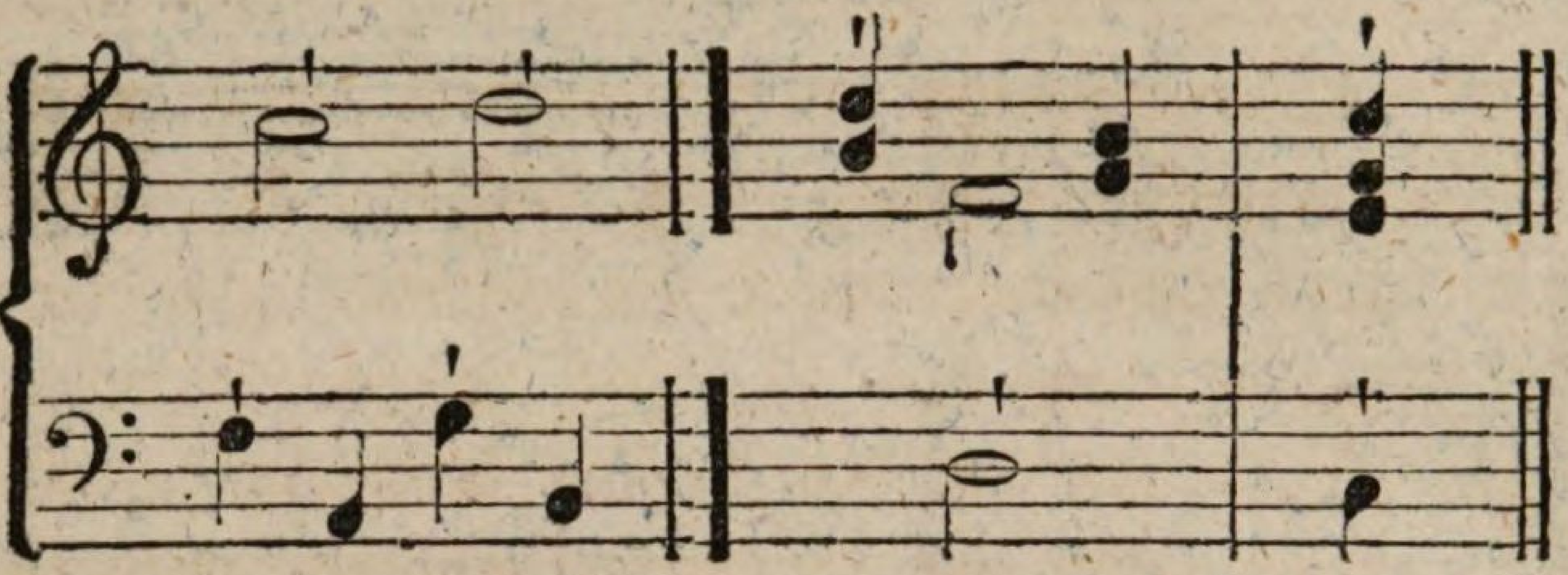


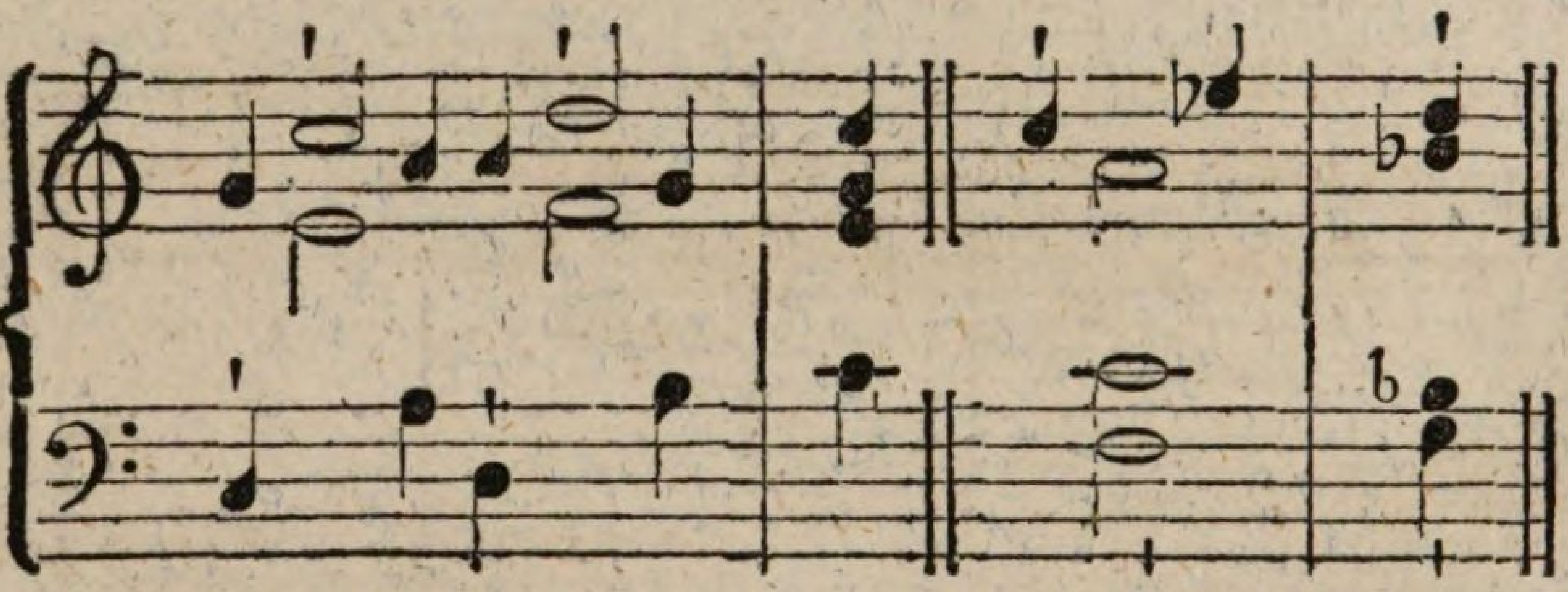
2.) Wird durch keine dazwischen gesetzte unvollkommene Consonanz, als Terz oder Sexte, der Satz als brauchbar anerkannt; Nr. 5, ausgenommen es tritt mit dem Terzen- oder Sextensprunge im langsamen Zeitmaaße zugleich ein neuer Accord ein Nr. 6.

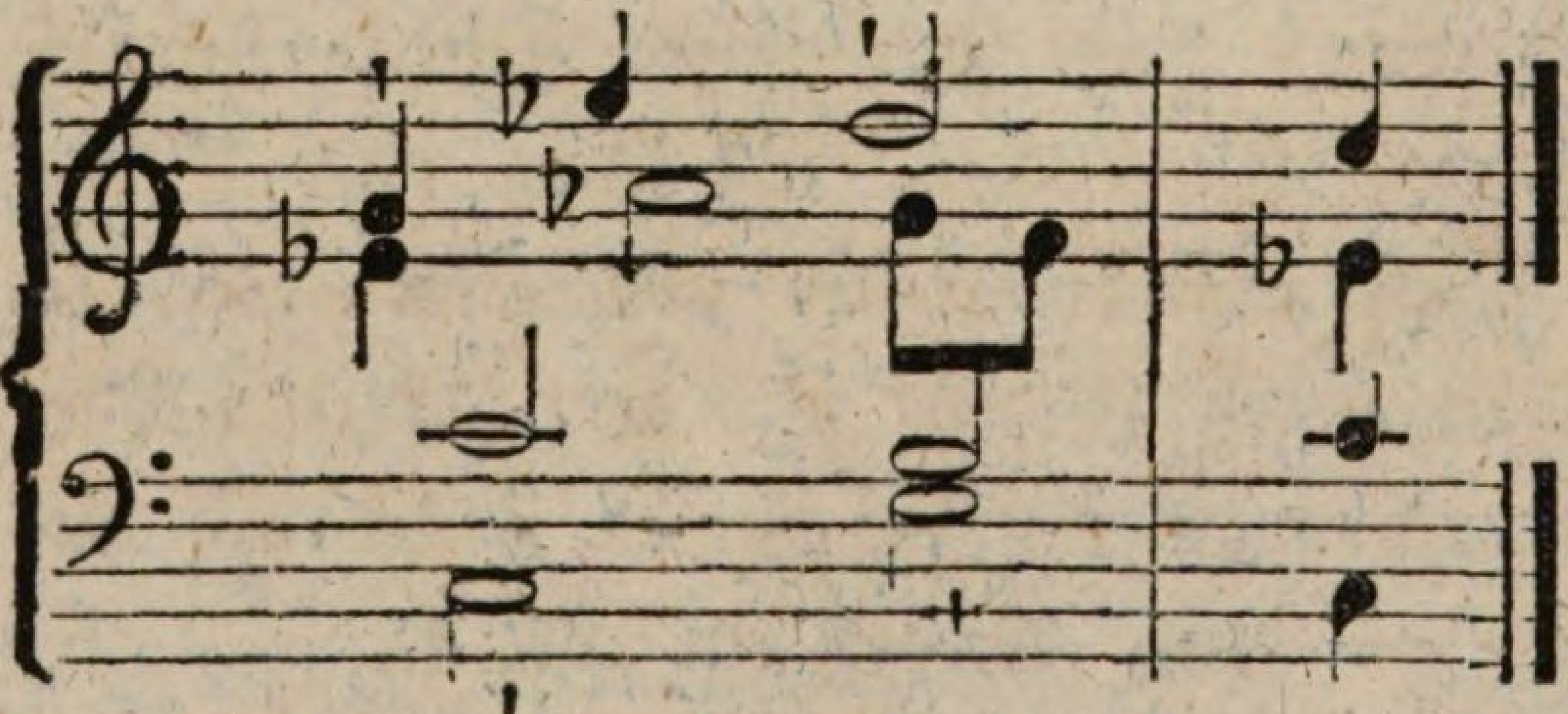
No. 5.



No. 6.

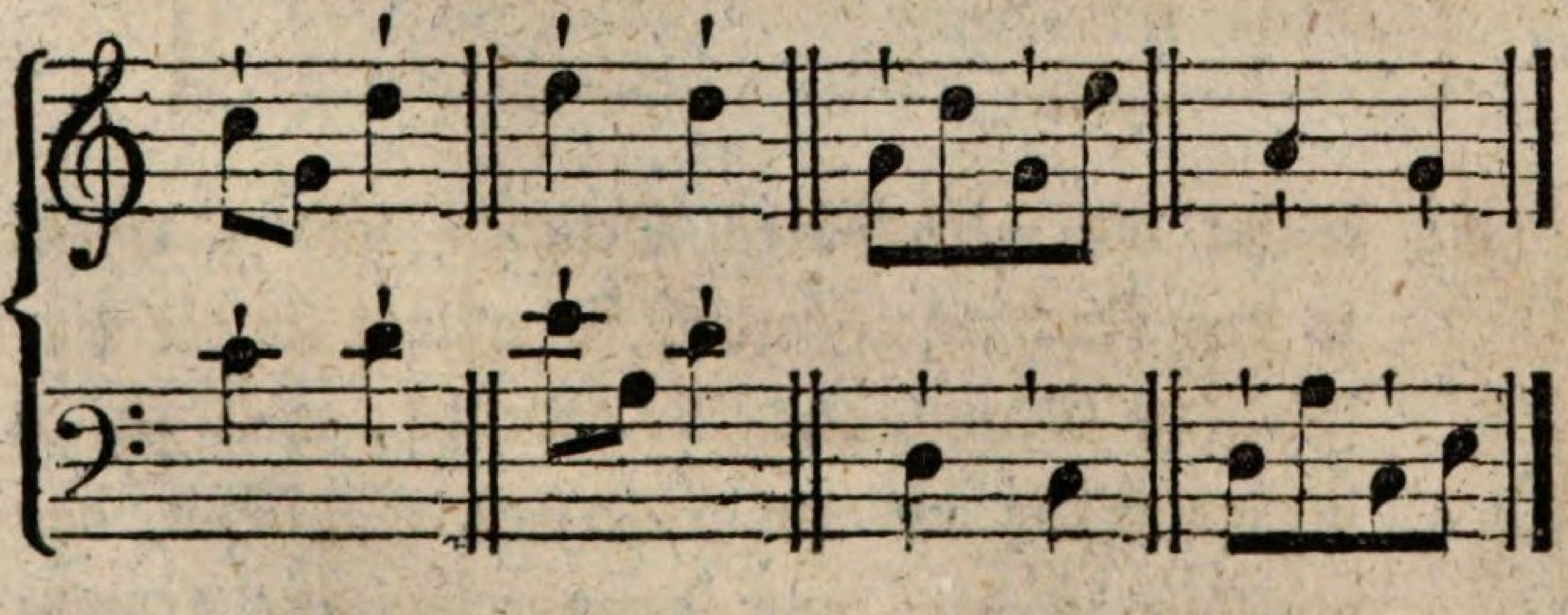




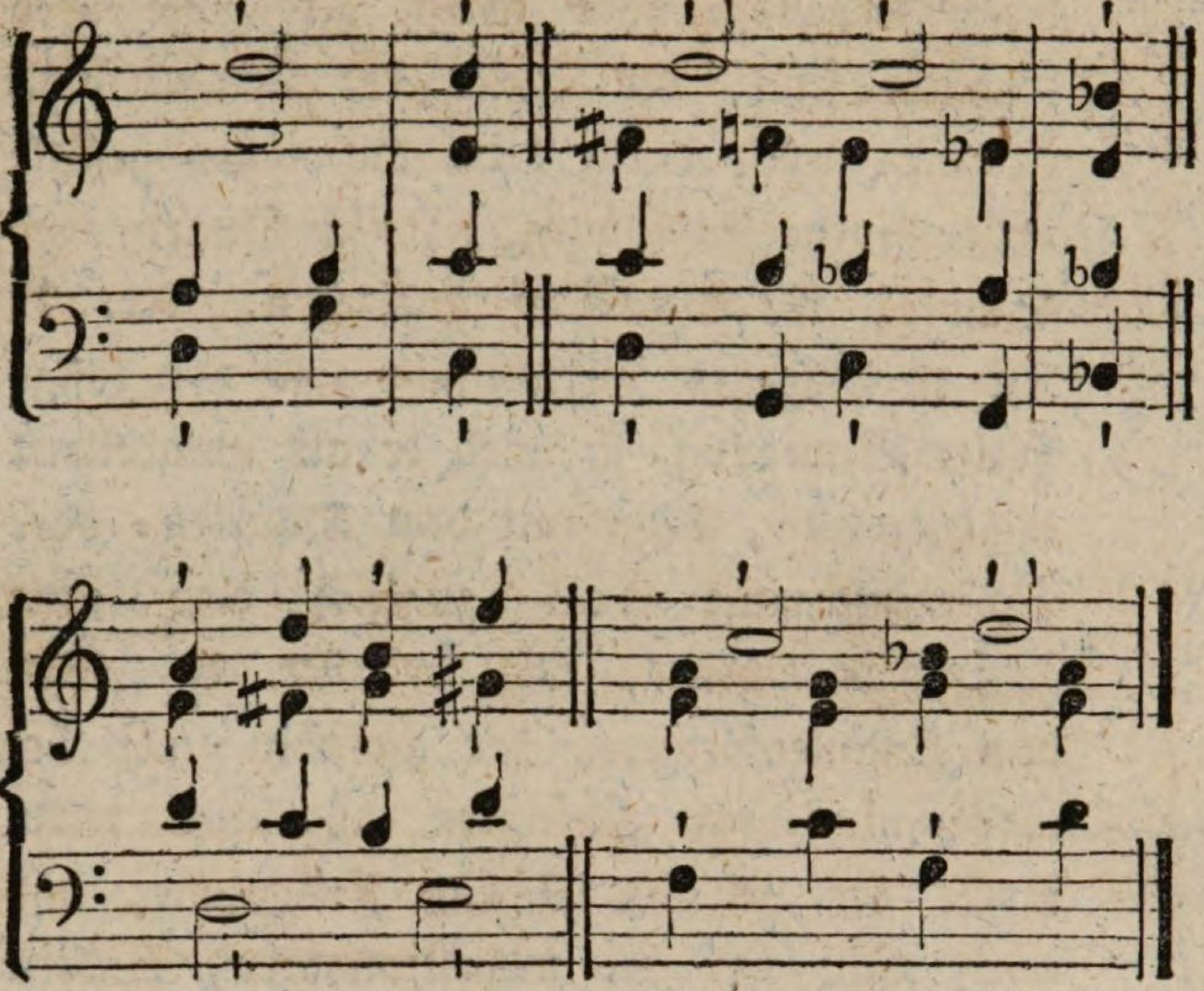


3.) Wenn der Satz nur zweistimmig ist, so wird, die Bewegung mag dabei geschwind oder langsam seyn, der Fehler der Octaven und Quinten auch durch keine dazwischen gesetzte vollkommene Consonanz, nämlich Quarte oder Quinte, für verbessert angesehen; Nr. 7. Ist er hingegen vierstimmig und von langsamer Bewegung, so wird er als untadelhaft angenommen, wenn mit dem Quarten- oder Quintensprunge auch zugleich eine neue Harmonie eintritt, wie bei Nr. 8. Von dem Quintensprunge, der zwischen zwei Octaven nicht für fehlerfrei angesehen wird, macht der bei Nr. 9 eine Ausnahme, und wird nicht nur im mehrstimmigen, sondern auch im zweistimmigen Satze bei geschwinder Bewegung für erlaubt erklärt, wovon sich freilich kein anderer Grund als verjährte Gewohnheit angeben läßt.

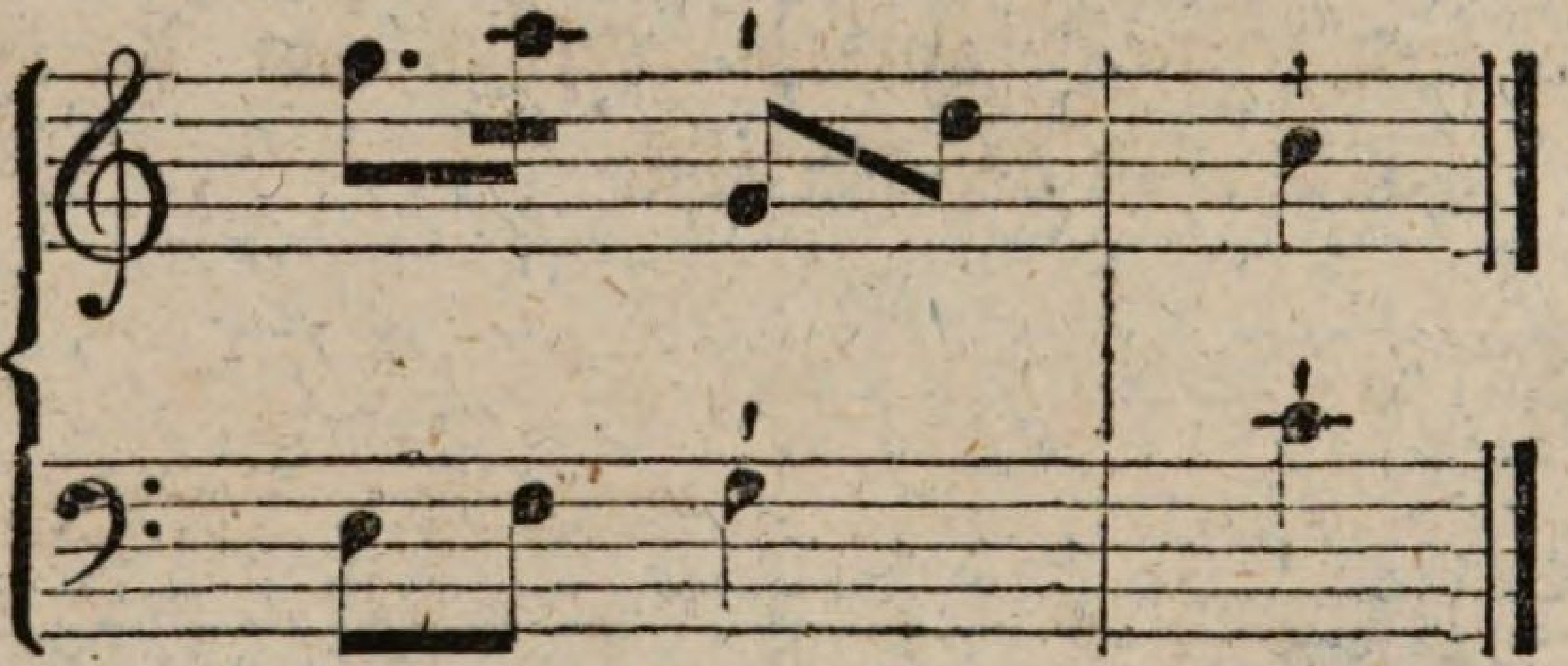
No. 7.



No. 8.

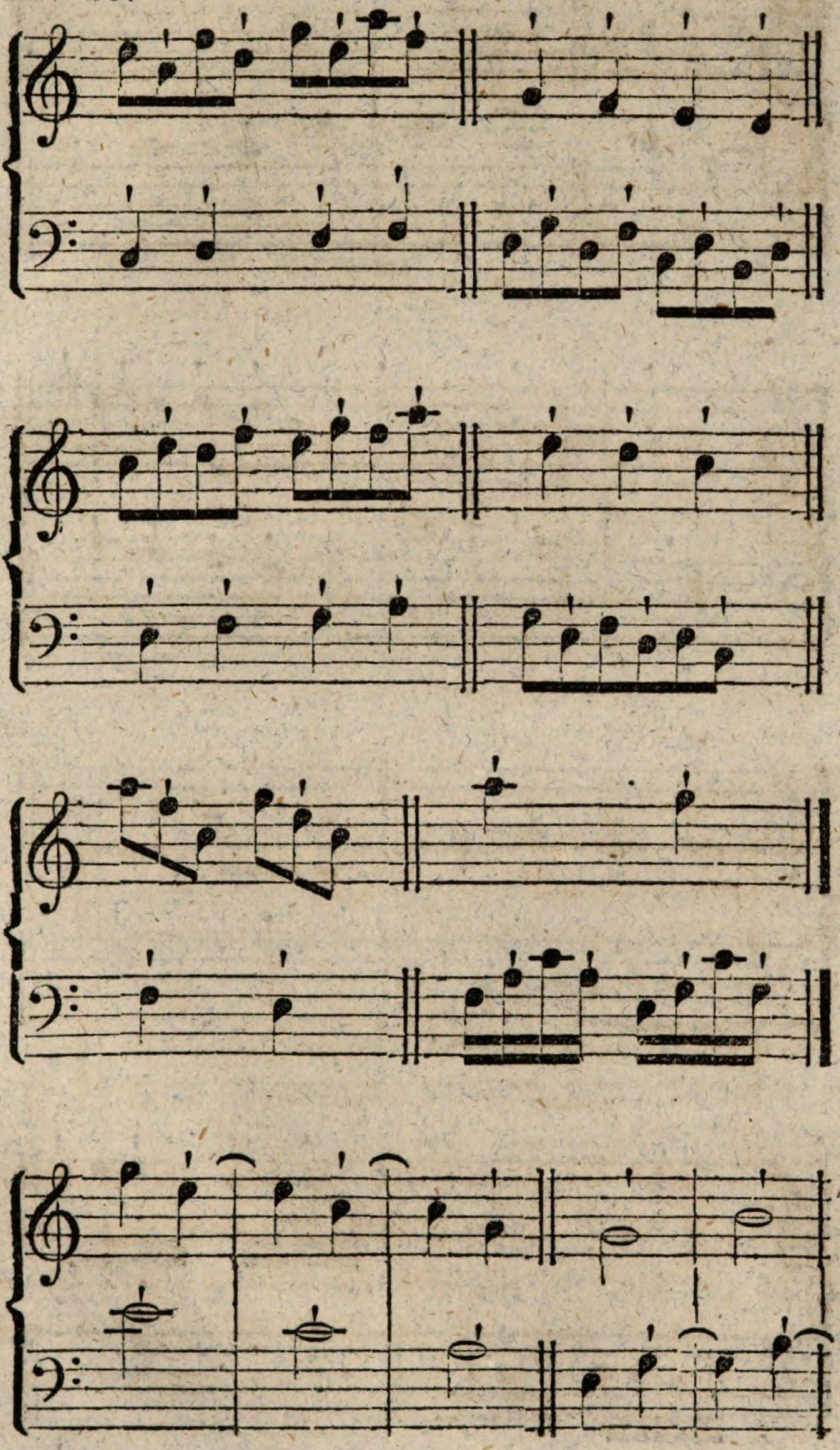


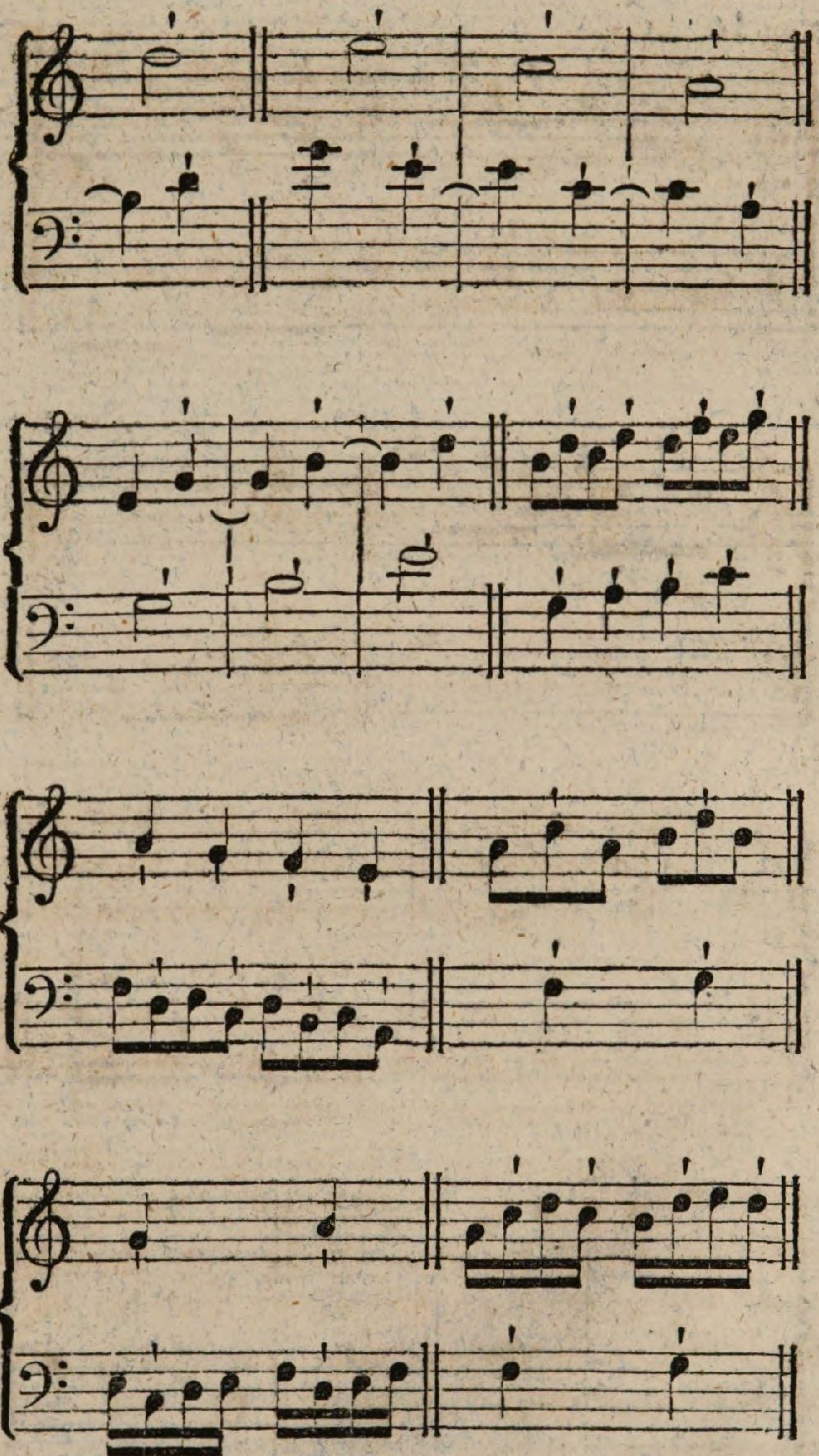
No. 9.

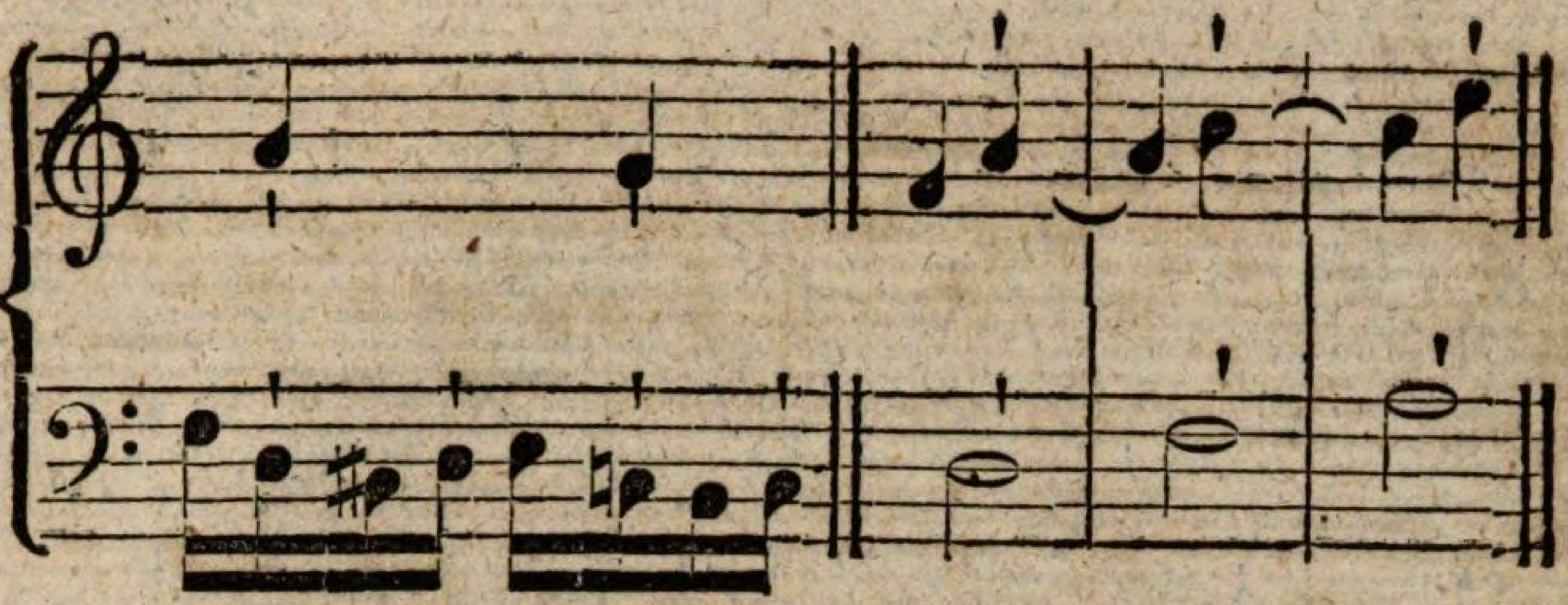


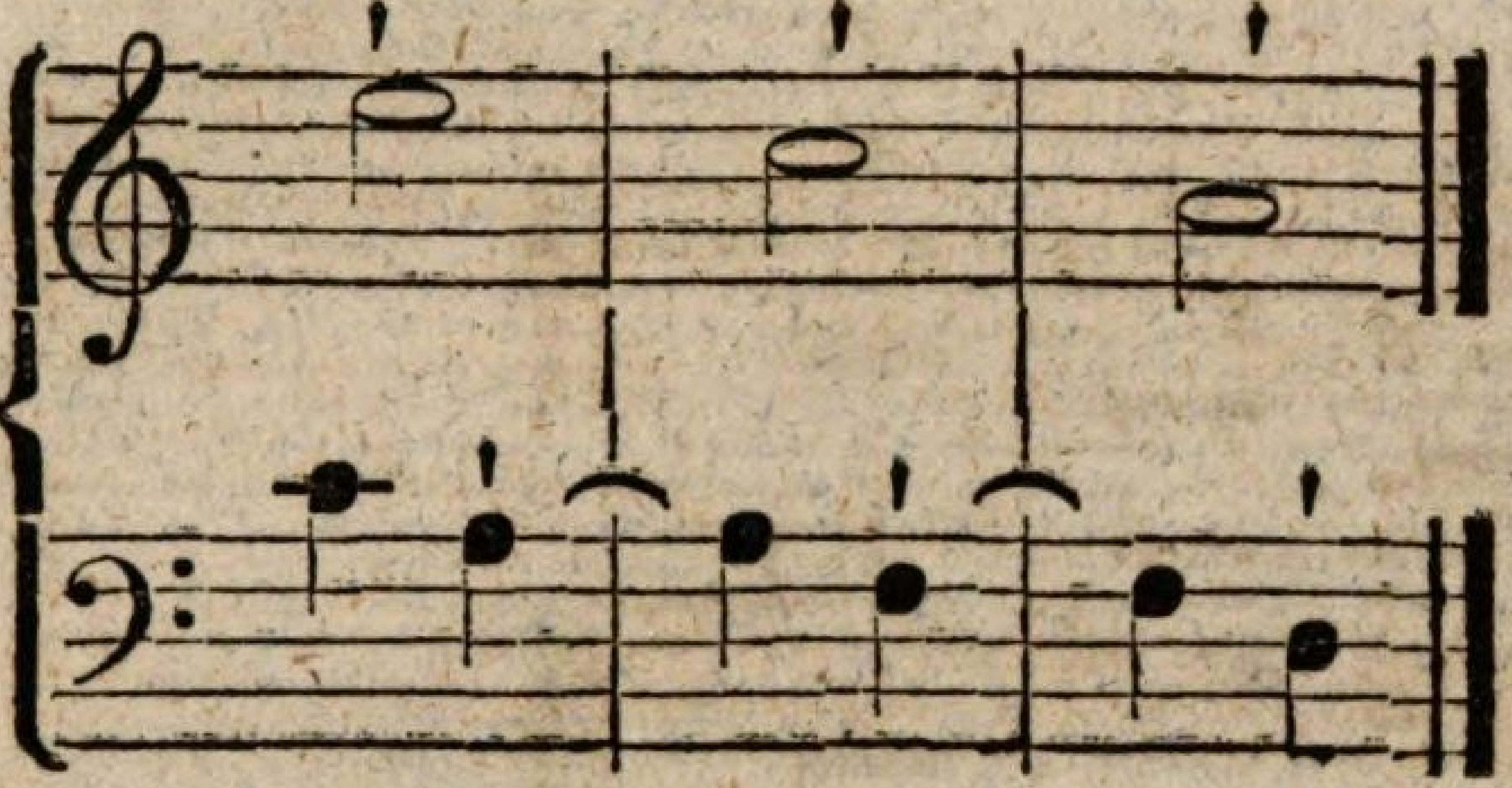
4.) Wenn die mittelbaren Octaven und Quinten in den Nachschlag fallen, so erklärt sie die musikalische Grammatik für tadellos, weil sie in diesem Falle als ein Intervall erscheinen, das ohnehin in dem zum Grunde liegende Accorde enthalten ist; daher sind Sätze wie bei Nr. 10 ohne alles Bedenken zu gebrauchen.

No. 10.



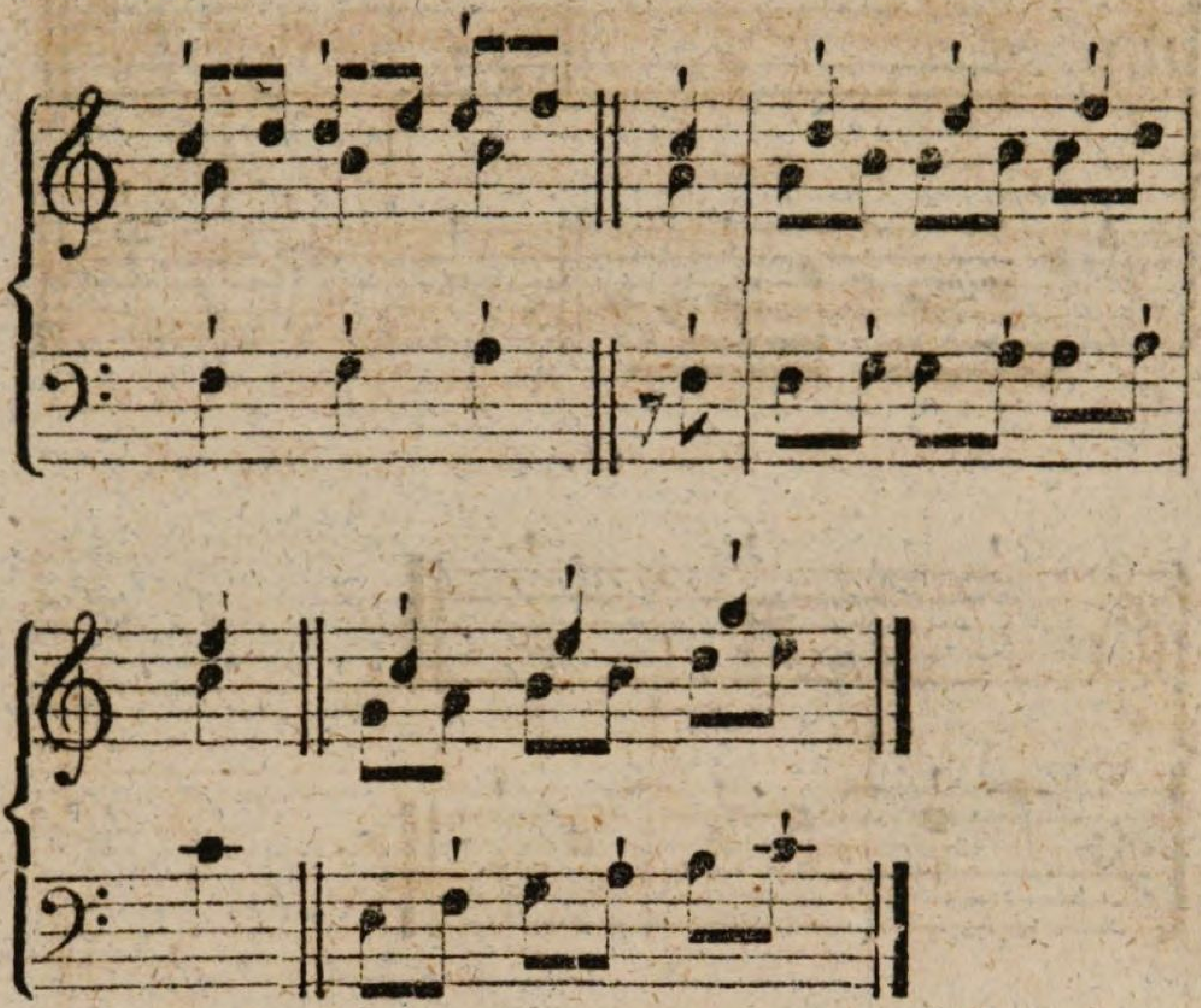




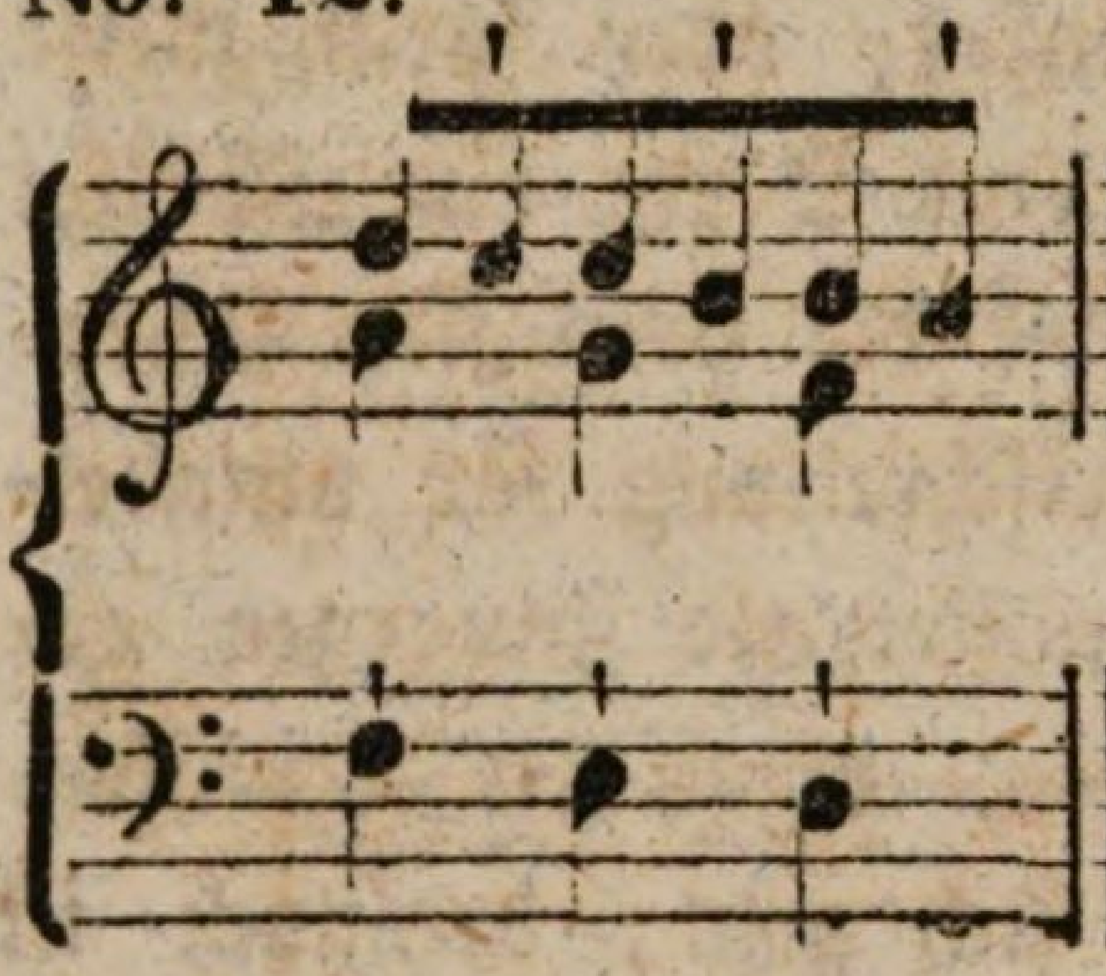


5.) Wenn zwischen zwei stufen= oder sprungweise aufsteigenden Quinten eine Sexte eingeschaltet wird, so erklären selbst die strengsten Theoretiker eine solche Fortschreitung für untadelhaft, wie Nr. 11; absteigend hingegen gestatteten sie dieselbe nur, wenn die Quintenfolge sprungweise vor sich geht; demnach ist das Beispiel Nr. 12 von schlechter Wirkung, und jenes bei Nr. 13 gut. Jedoch binden sich viele der neuen Tonsetzer an dieses Verbot nicht, und bedienen sich auch der stufenweise absteigenden Folge, und zwar in gebundener Form, wie bei Nr. 14.

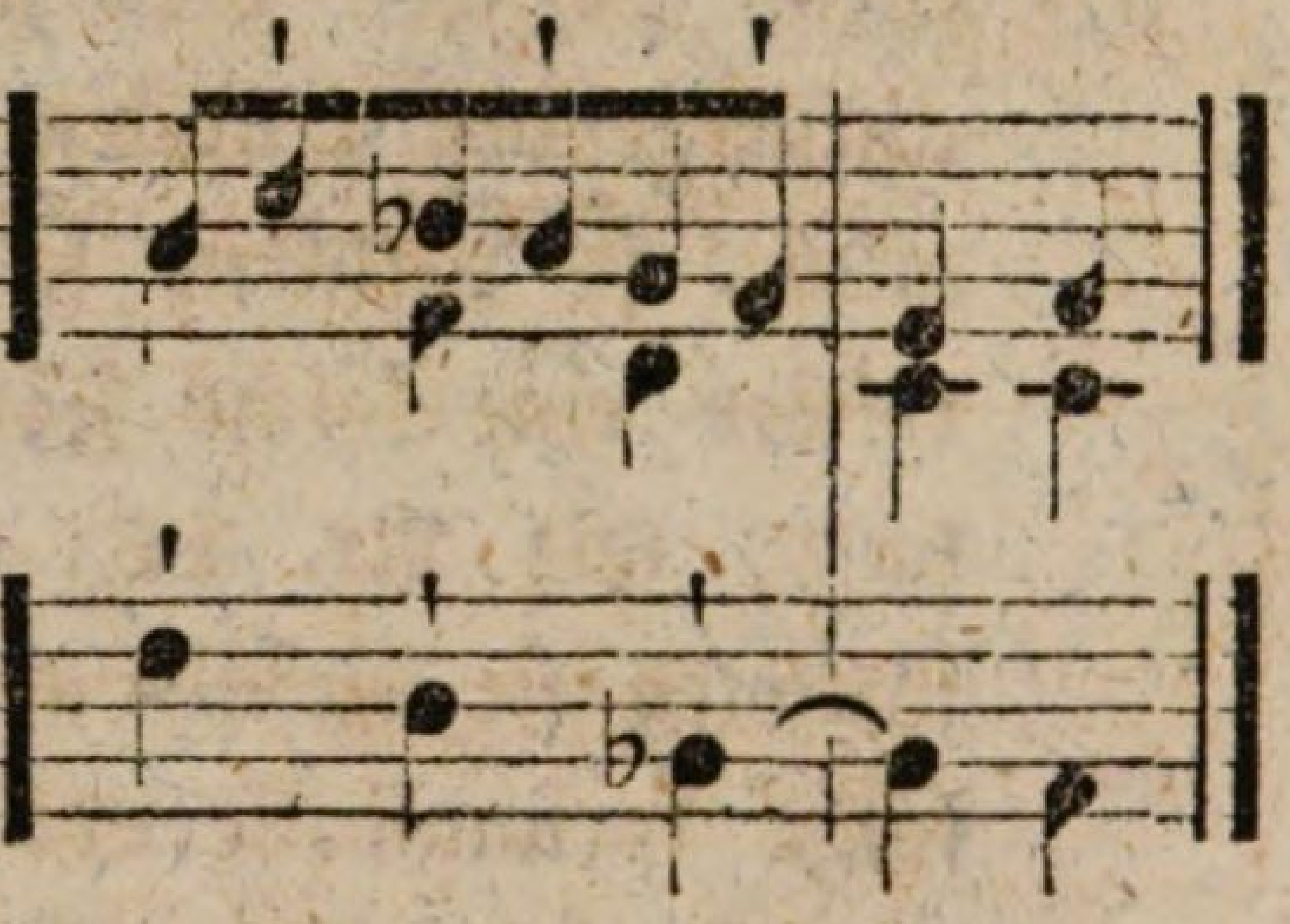
No. 11.



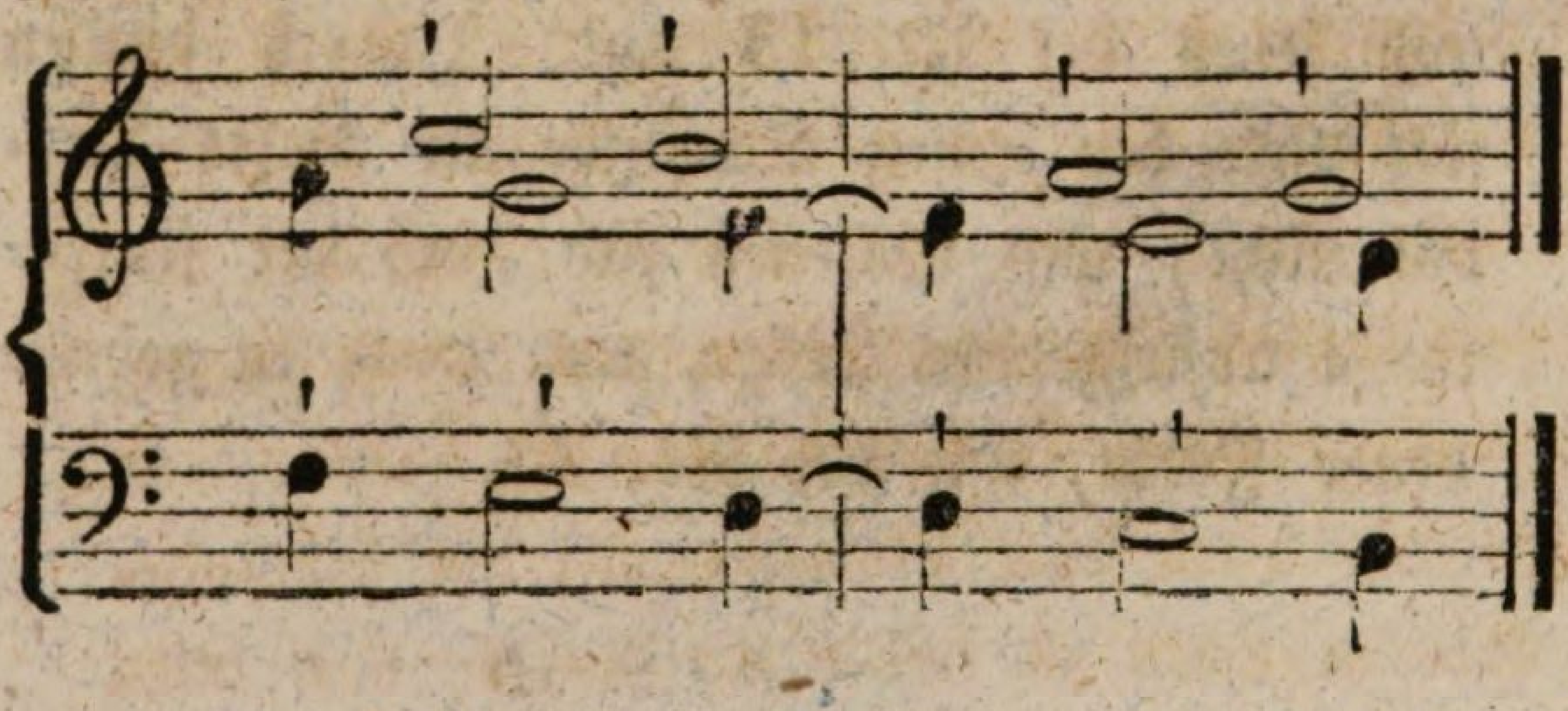
No. 12.



No. 13.

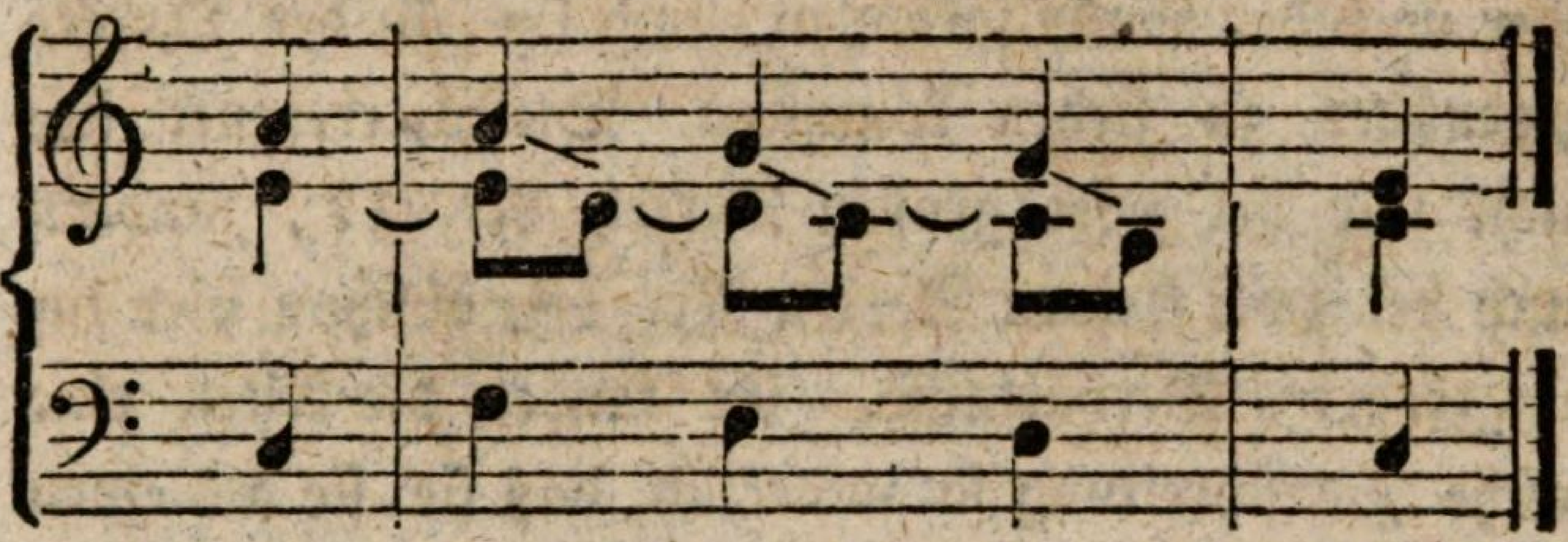


No. 14.

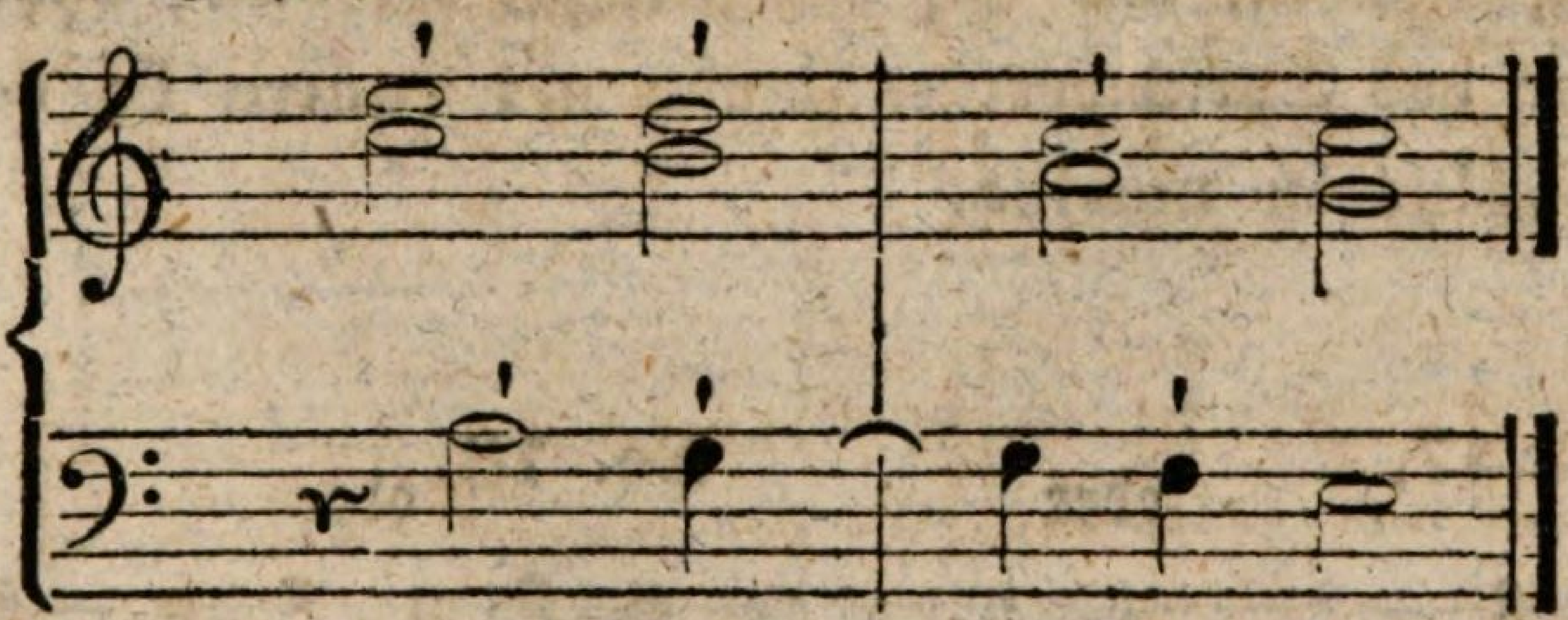


6.) Die Folge zweier mittelbaren Quinten, wobei die Quarte dazwischen tritt, erlaubten die ältern Grammatiker nur zwischen Mittelstimmen, oder zwischen einer Mittel- und einer äußern Stimme, wie bei Nr. 15; doch die Neuern bedienen sich dieses Falles auch zwischen äußern Stimmen, wie bei Nr. 16.

No. 15.



No. 16.

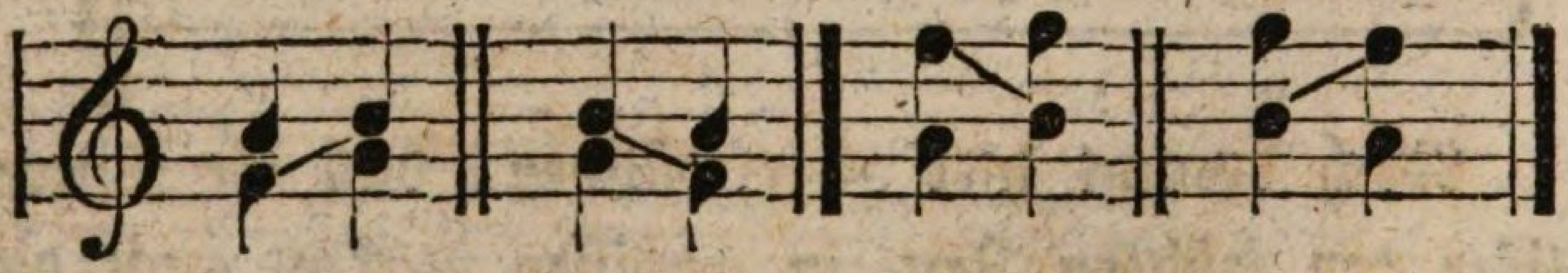


Noch kommt hier zu erwähnen, daß die Theoretiker der frühern Zeit in gewissen Fällen auch die Fortschreitung der Terzen und Sexten beschränkt haben, obschon ihnen, als unvollkommenen Consonanzen, die Freiheit eingeräumt ist, sich willkürlich, stufen- und sprungweise, in allen drei Bewegungsarten fortzubewegen. Sie machten es daher zur Regel, daß nicht

zwei große Terzen, oder zwei kleine Sexten, welche aus der Umkehrung der großen Terzen entspringen, unmittelbar nacheinander in gerader Bewegung folgen sollen, weil dadurch ein unharmonischer Queerstand (relatio non harmonica) entsteht.

In dieser Beziehung verstanden sie unter einem unharmonischen Queerstande, wenn nämlich die Folge der Intervalle so beschaffen ist, daß die entgegengesetzten Enden der beiden halben Töne einer Tonleiter, oder nach der Solmisation mi und fa, in der Queere gegenüber zu stehen kommen. Dieses ereignet sich nicht nur bei zwei großen Terzen Nr. 17, sondern auch bei zwei kleinen Sexten Nr. 18, obschon hier im umgekehrten Verhältnisse. Es fanden die Alten eine solche Fortschreitung so widerlich, daß sie sie als einen der größten Fehler gegen die harmonische Verbindung ansahen, und auf das strengste verboten; daher sogar das Sprichwort entstand: mi contra fa est diabolus in musica.

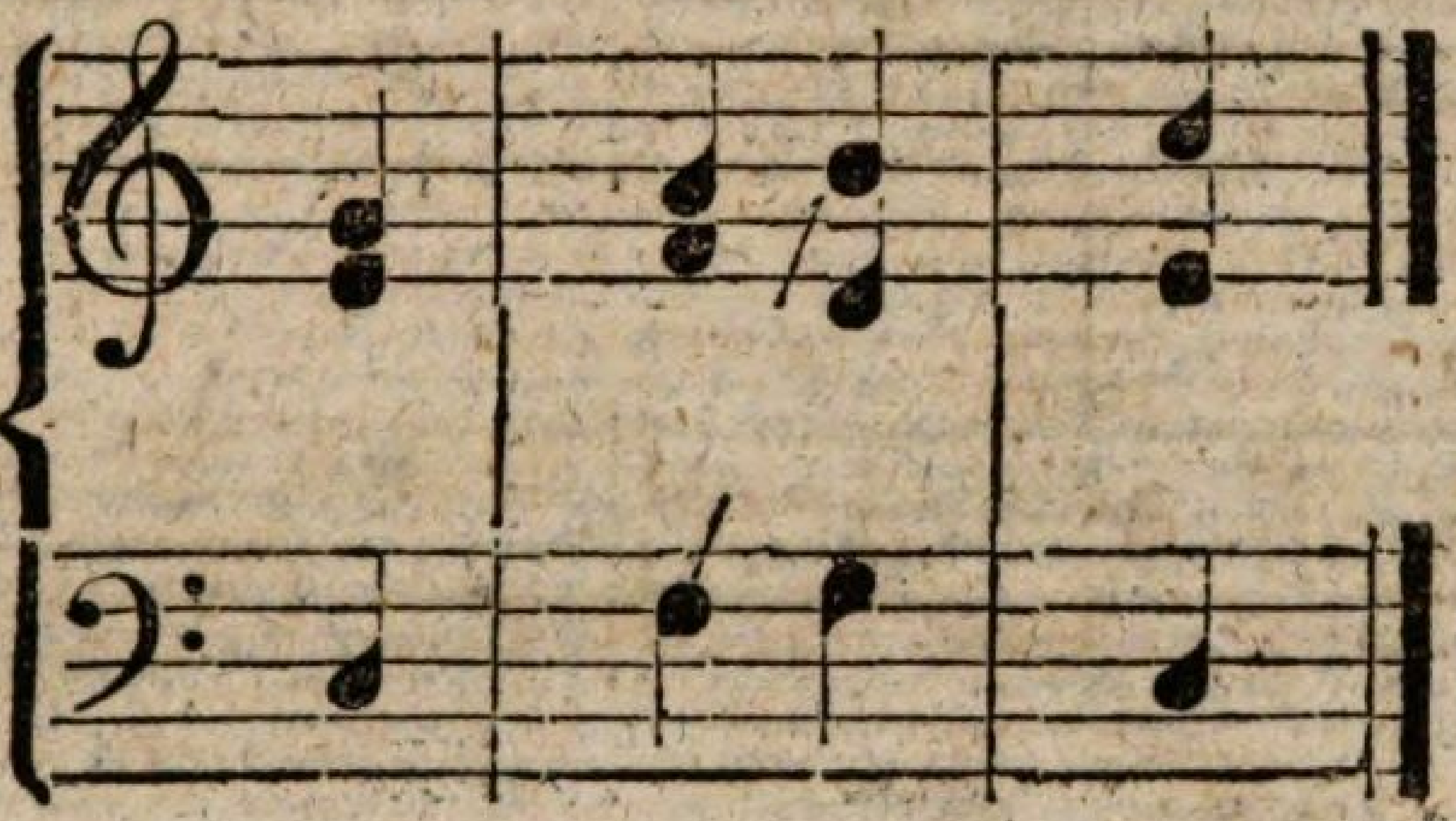
No. 17. oder No. 18. oder



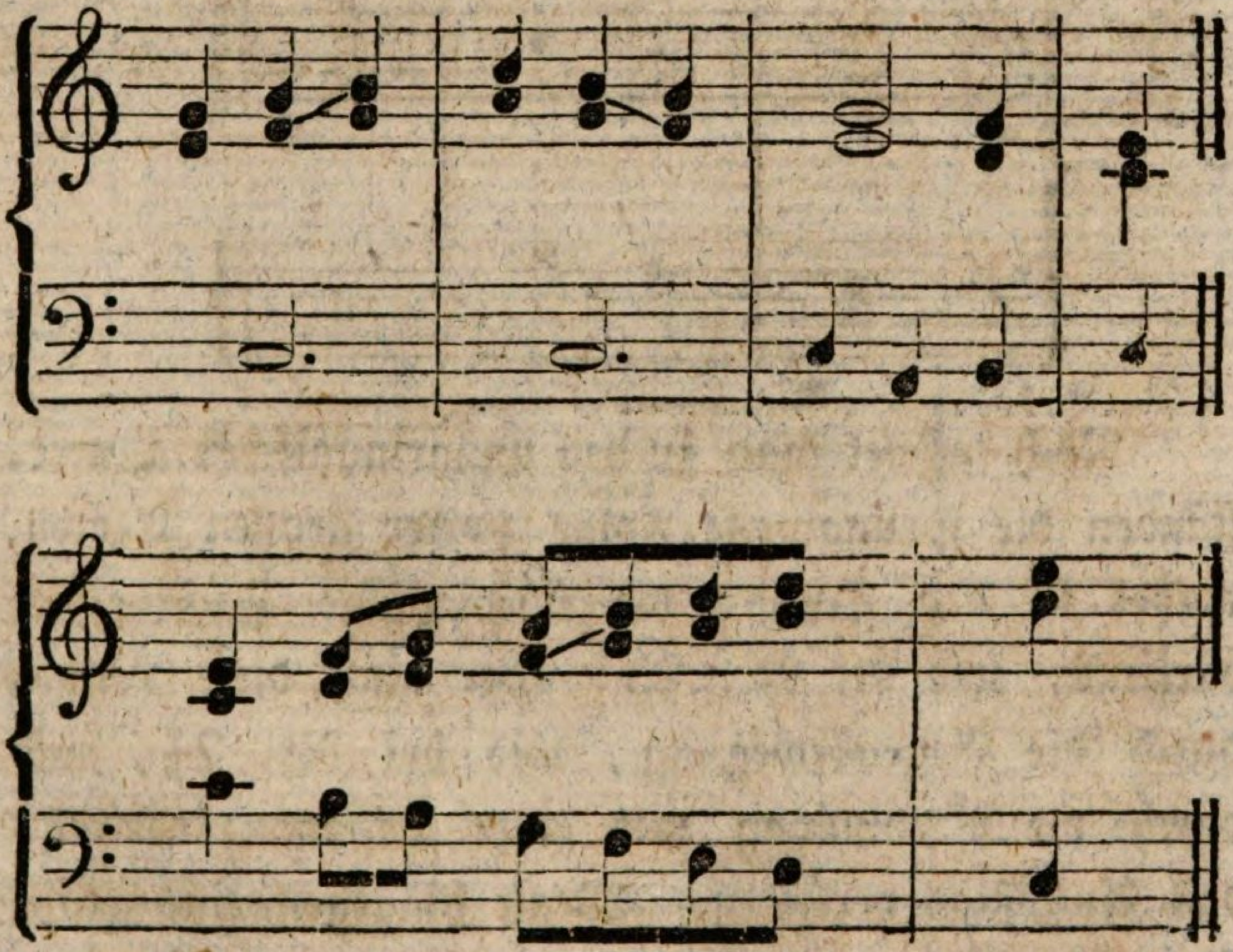
Daß die Queerstände obiger Art, welche durch die in der Queere entstehende große Quarte und kleine Quinte sich charakterisiren, das Unangenehme nicht in dem hohen Grade äußern, wie die Alten

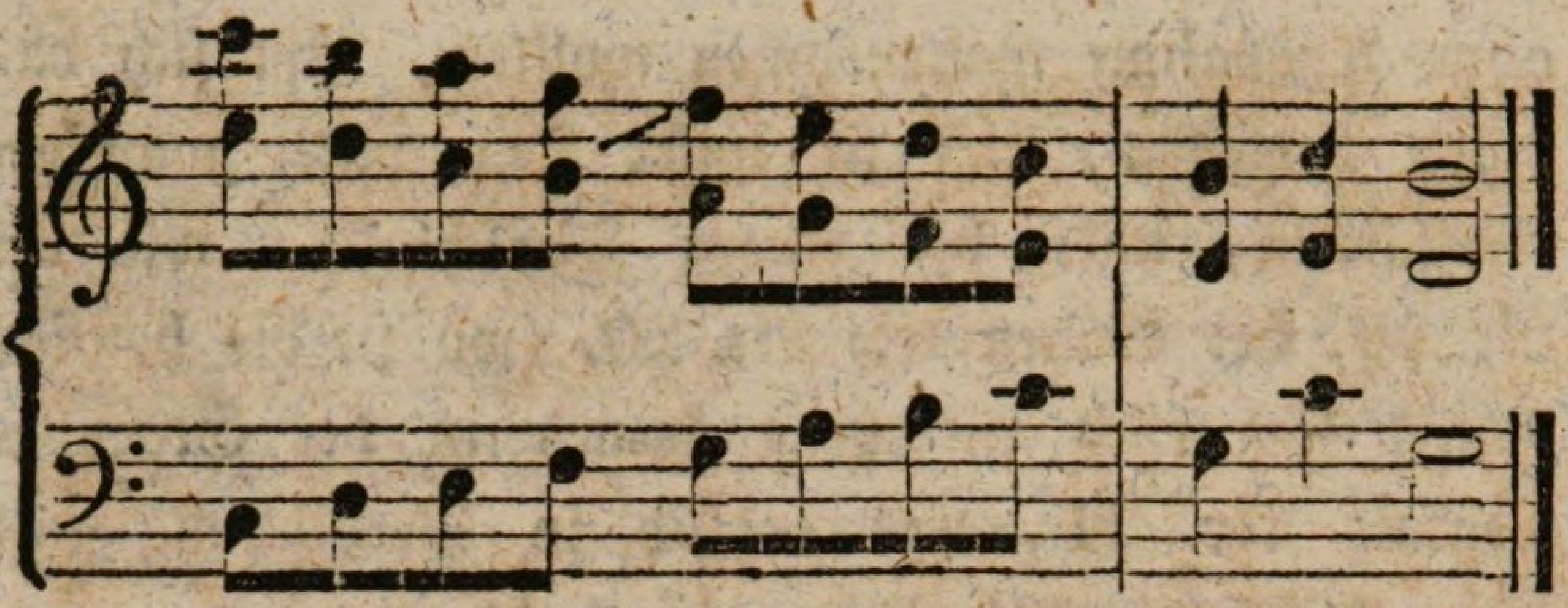
ohne Ausnahme wahrnehmen wollten, läßt sich dadurch beweisen, daß sie unser Ohr unter manchen Umständen, als: bei einem Tonschlusse, wie bei Nr. 19, bei Sätzen wie Nr. 20, (wo sie die heutige Musik schwerlich entbehren kann) in der Gegenbewegung Nr. 21, und endlich in Verbindung mit einer Dissonanz Nr. 22, recht wohl verträgt.

No. 19.

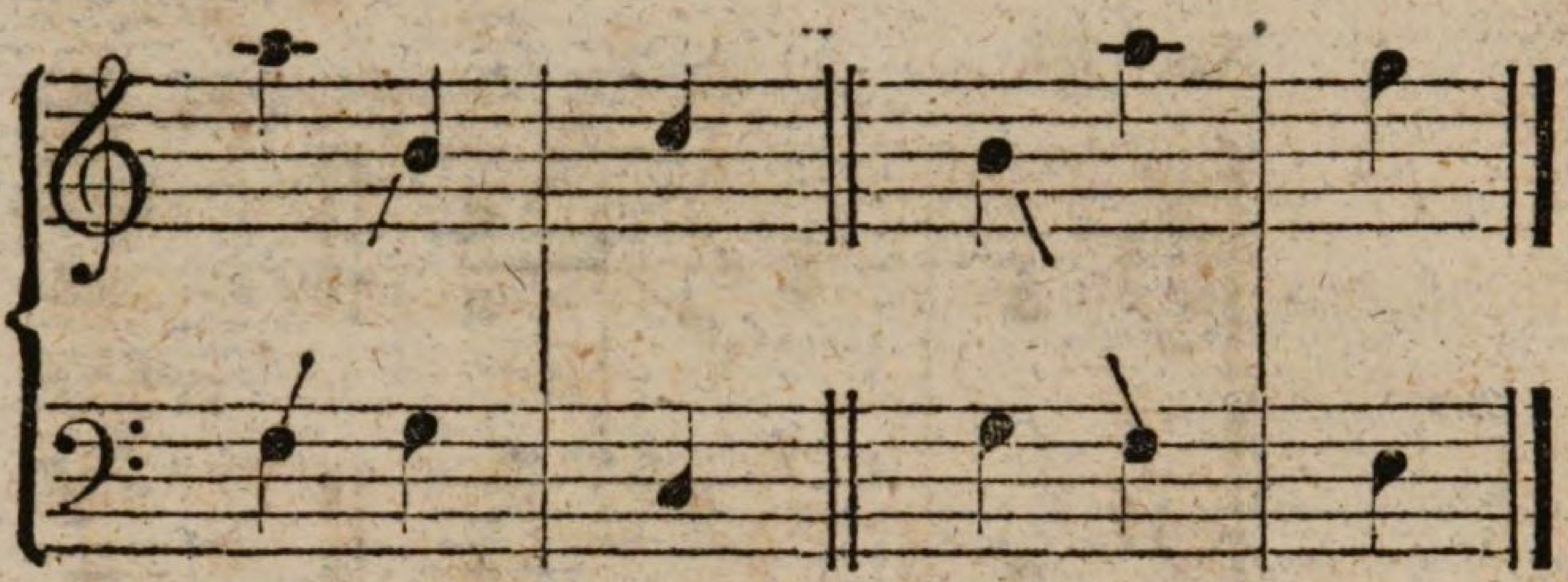


No. 20.

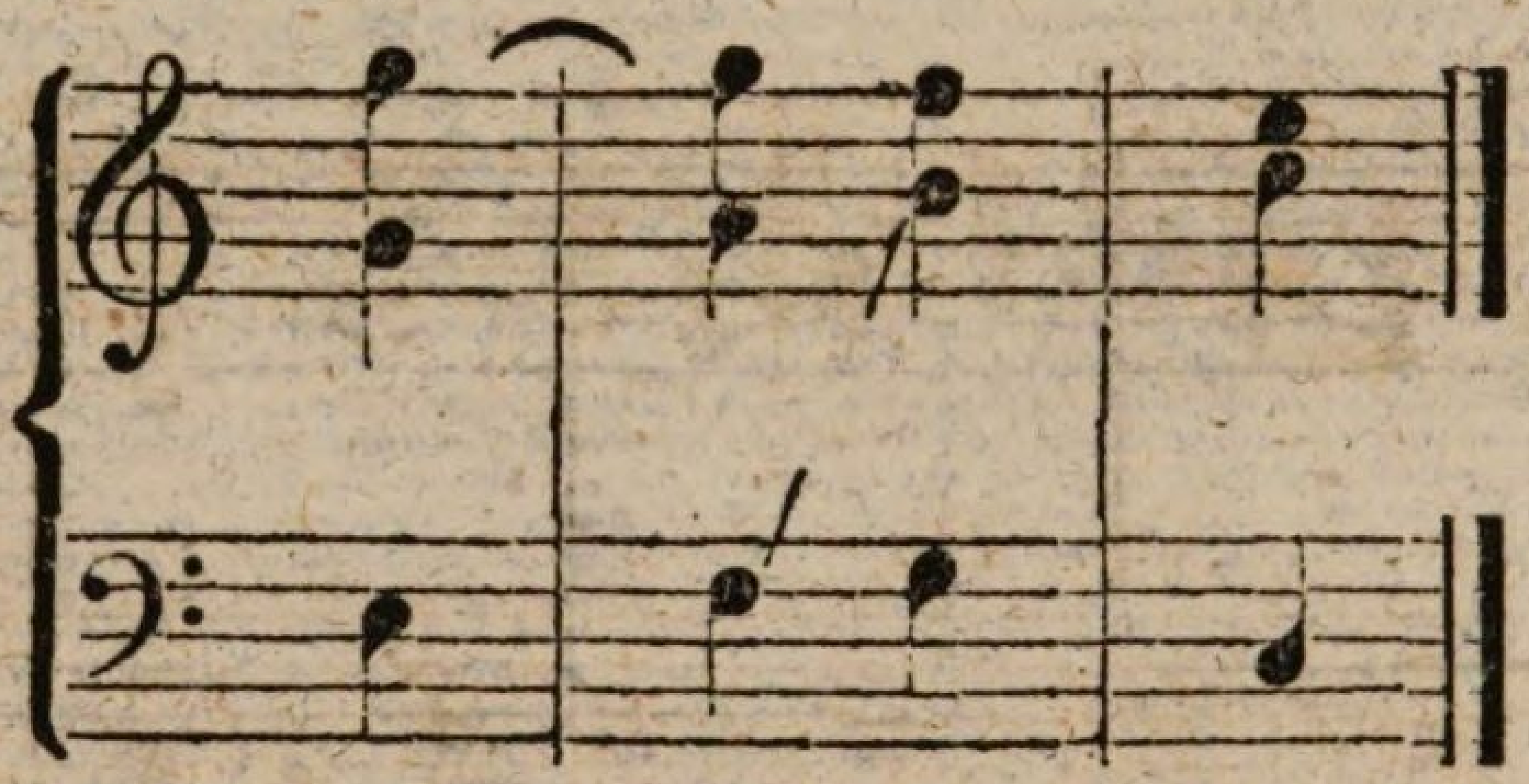




No. 21.



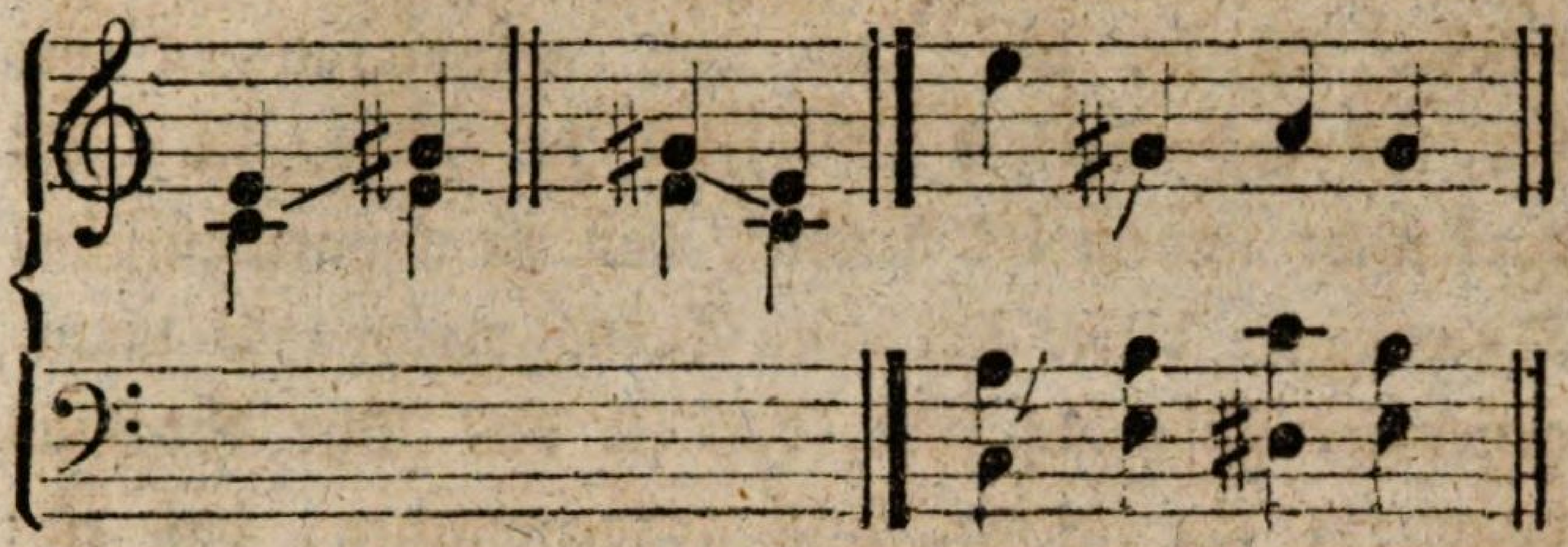
No. 22.



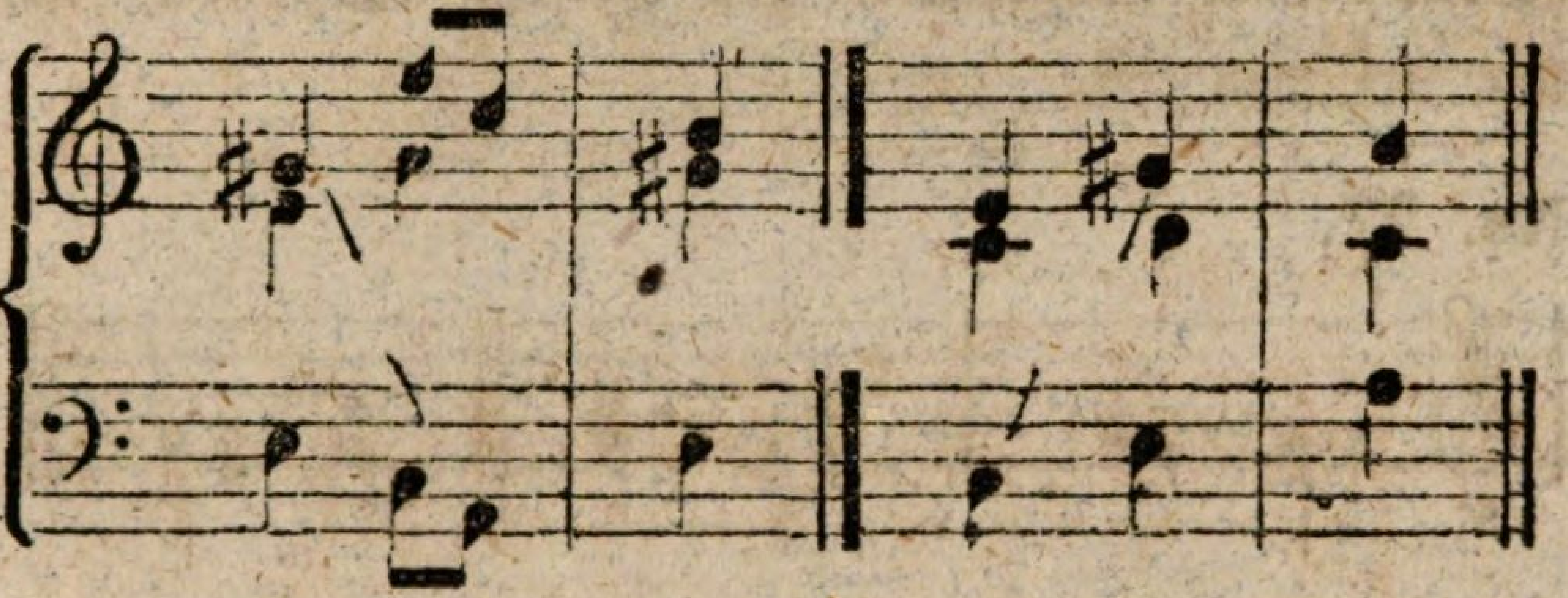
Noch rechnet man zu den unharmonischen Queerständen die sprungweise Folge zweier großen Terzen, wobei in der Queere die übermäßige Quinte sich darstellt, wie bei Nr. 23; aber auch diese können durch die Gegenbewegung, wie bei Nr. 24, und durch die Verbindung mit einer Dissonanz Nr. 25 das Anstößige verlieren. Wenn hingegen eine große Terz zu einer andern großen, auf- oder abwärts um

einen großen halben Ton sich fortbewegt, so verschwindet der Queerstand gänzlich Nr. 26.

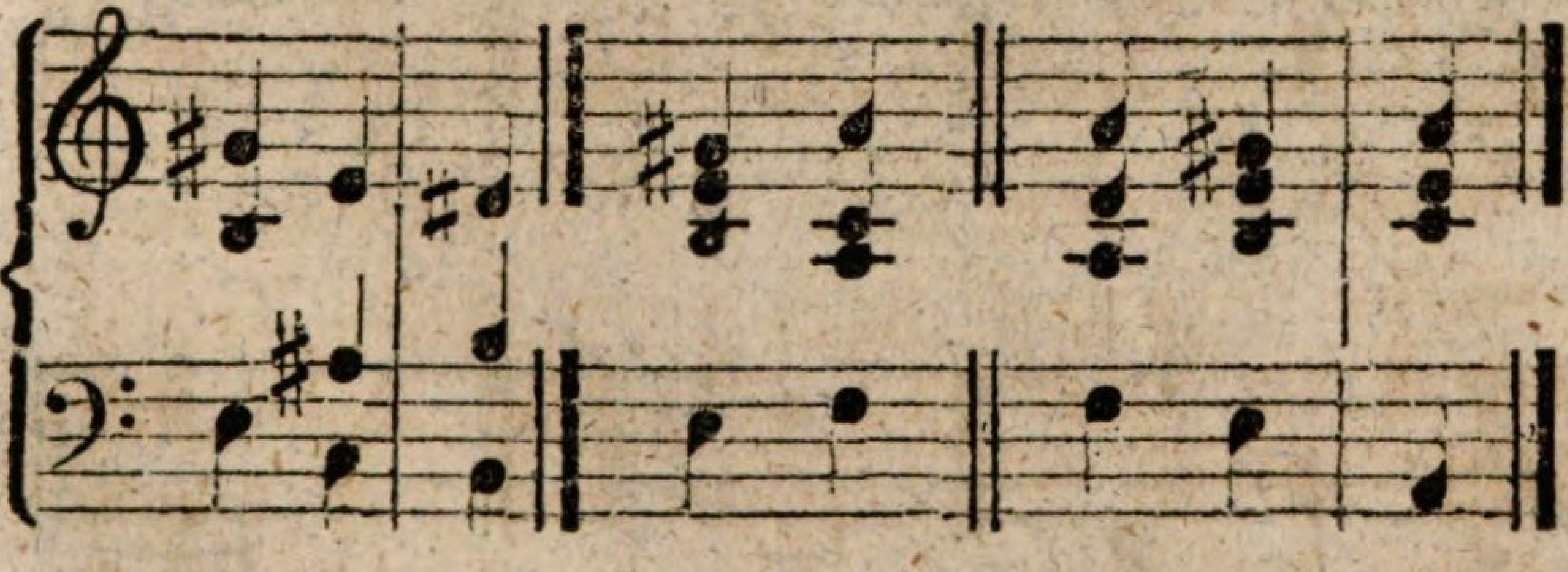
No. 23. No. 24.



No. 25.



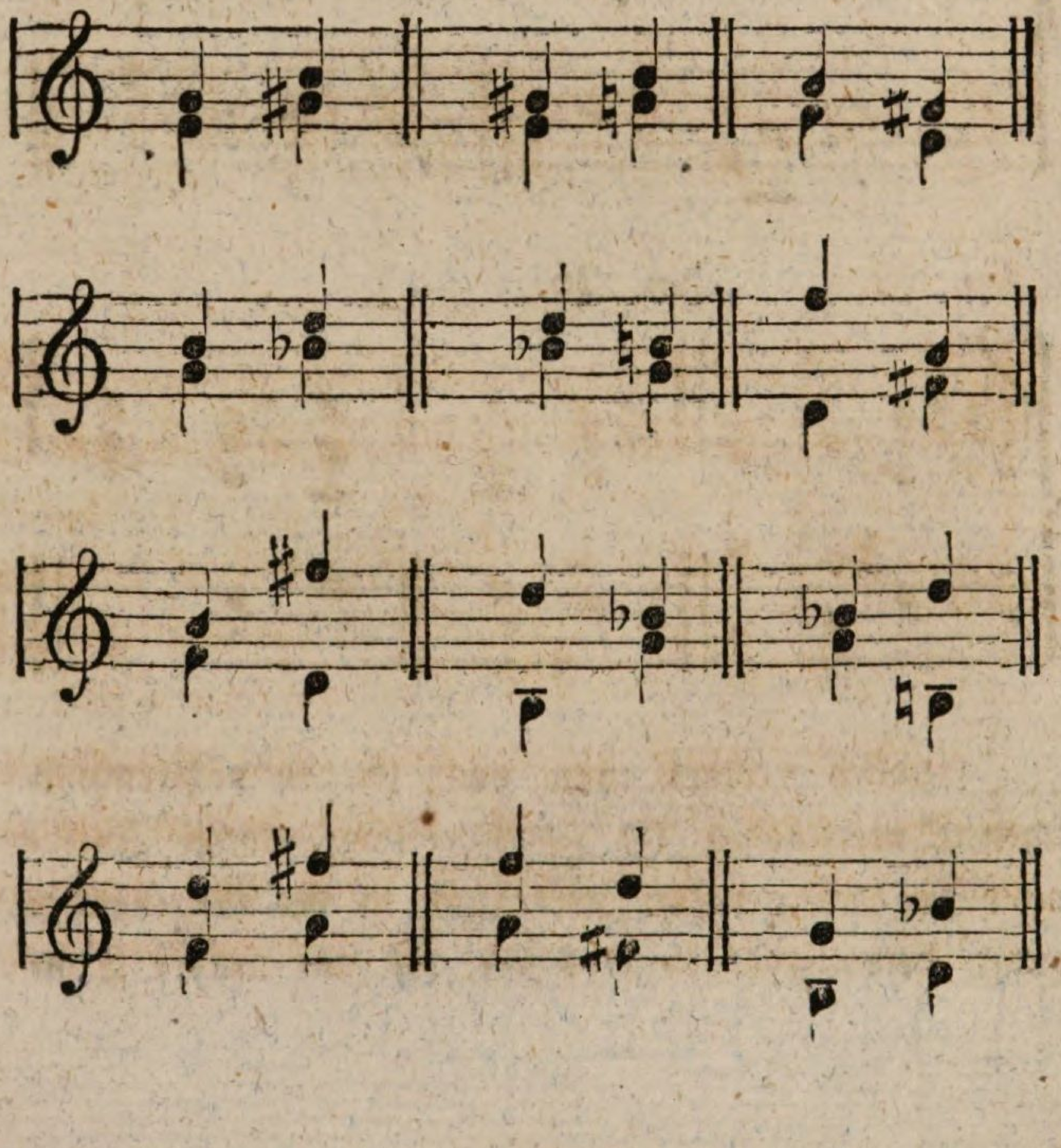
No. 26.

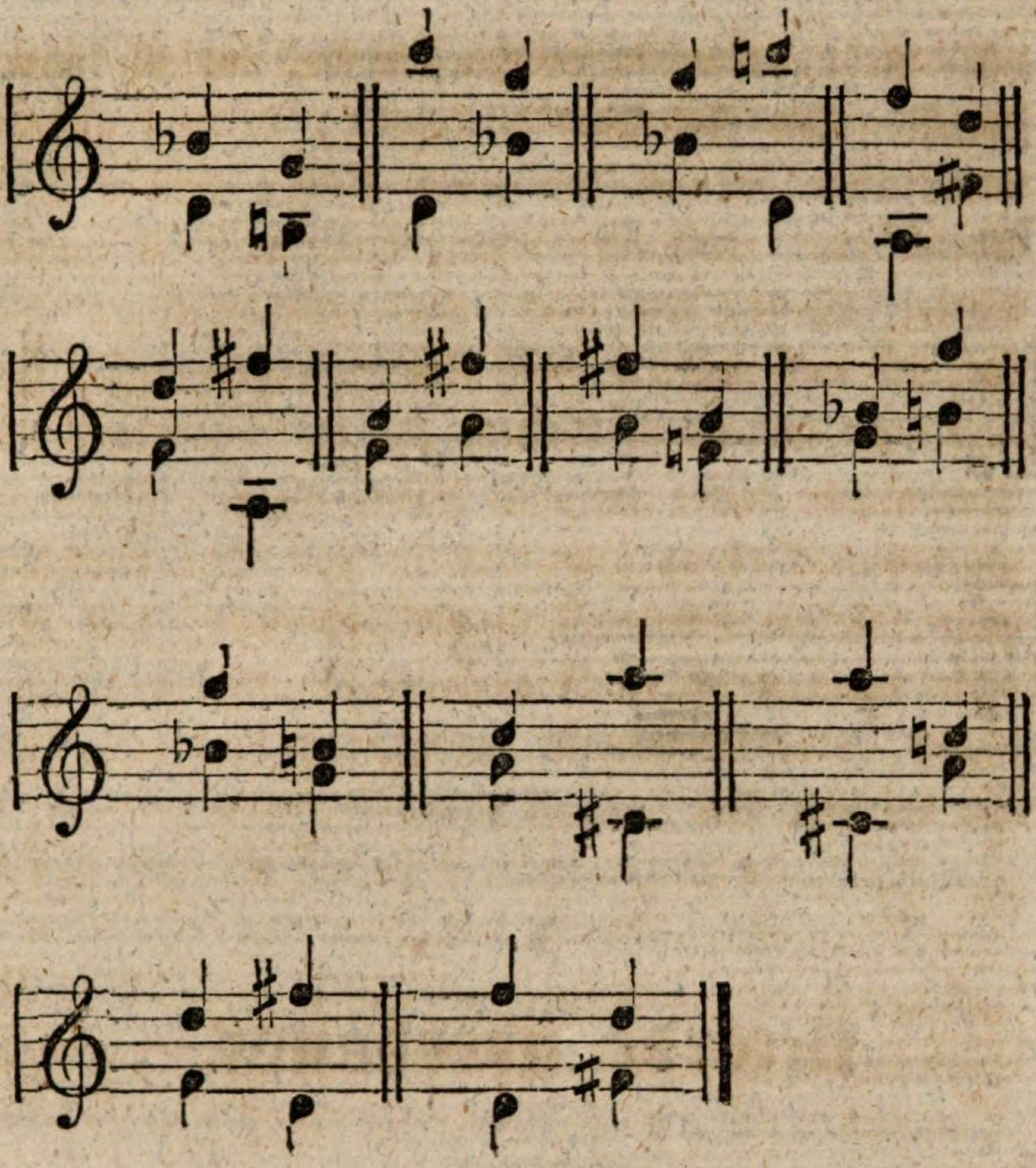


Endlich rechnet man noch zu den unharmonischen Queerständen die Fortschreitung zweier Intervalle in der geraden oder auch in der Gegenbewegung, deren jedes einzelne sich auf eine andere Ton-

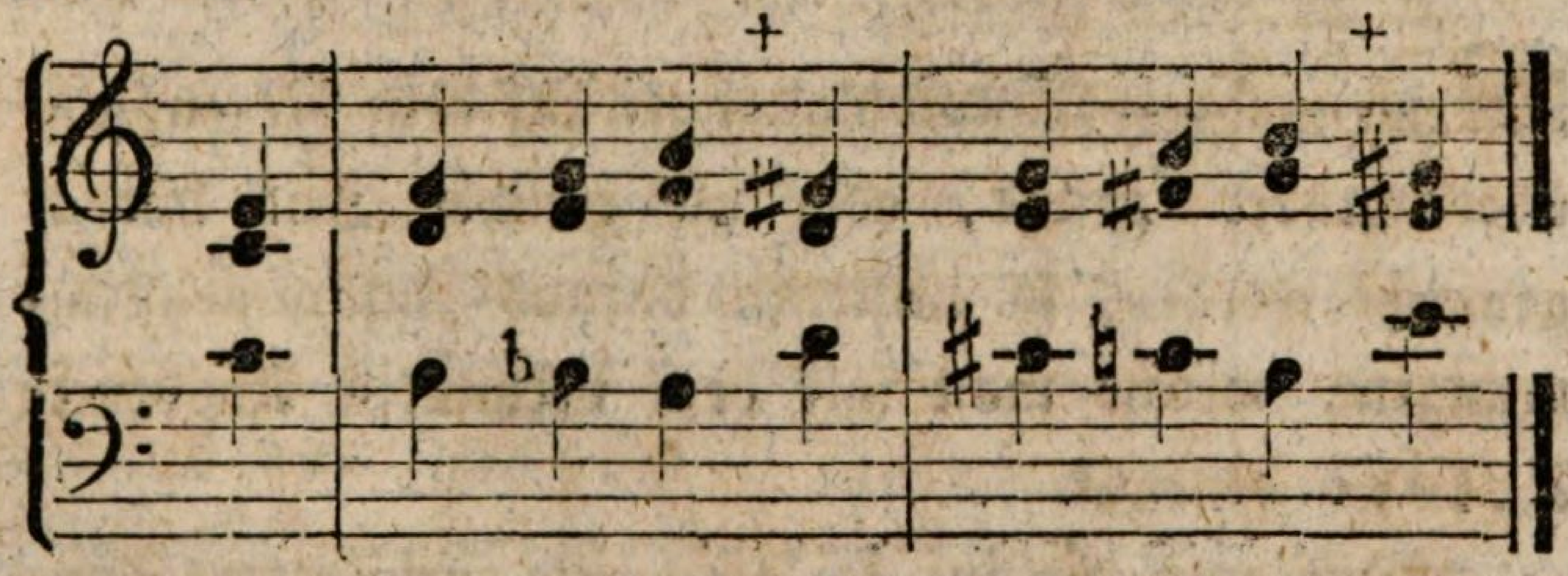
art bezieht, oder in welcher ein und derselbe Ton, der im ersten Intervalle vorkommt, in dem andern unmittelbar darnach um einen kleinen halben Ton erhöht oder erniedrigt wird, oder auch in umgekehrter Weise, wie aus den mannigfaltigen bei Nr. 27 aufgestellten Beispielen zu ersehen ist. Es darf nicht unbemerkt bleiben, daß die unharmonischen Queerstände dieser Art ohne Ausnahme von so unangenehmer Wirkung sind, daß sie das Ohr durchaus verwirft; ein einziger Fall ausgenommen, das ist: wenn zwischen beiden Intervallen ein fühlbarer Einschnitt, oder Ruhepunkt des Geistes vorhanden ist, wie bei Nr. 28.

No. 27.





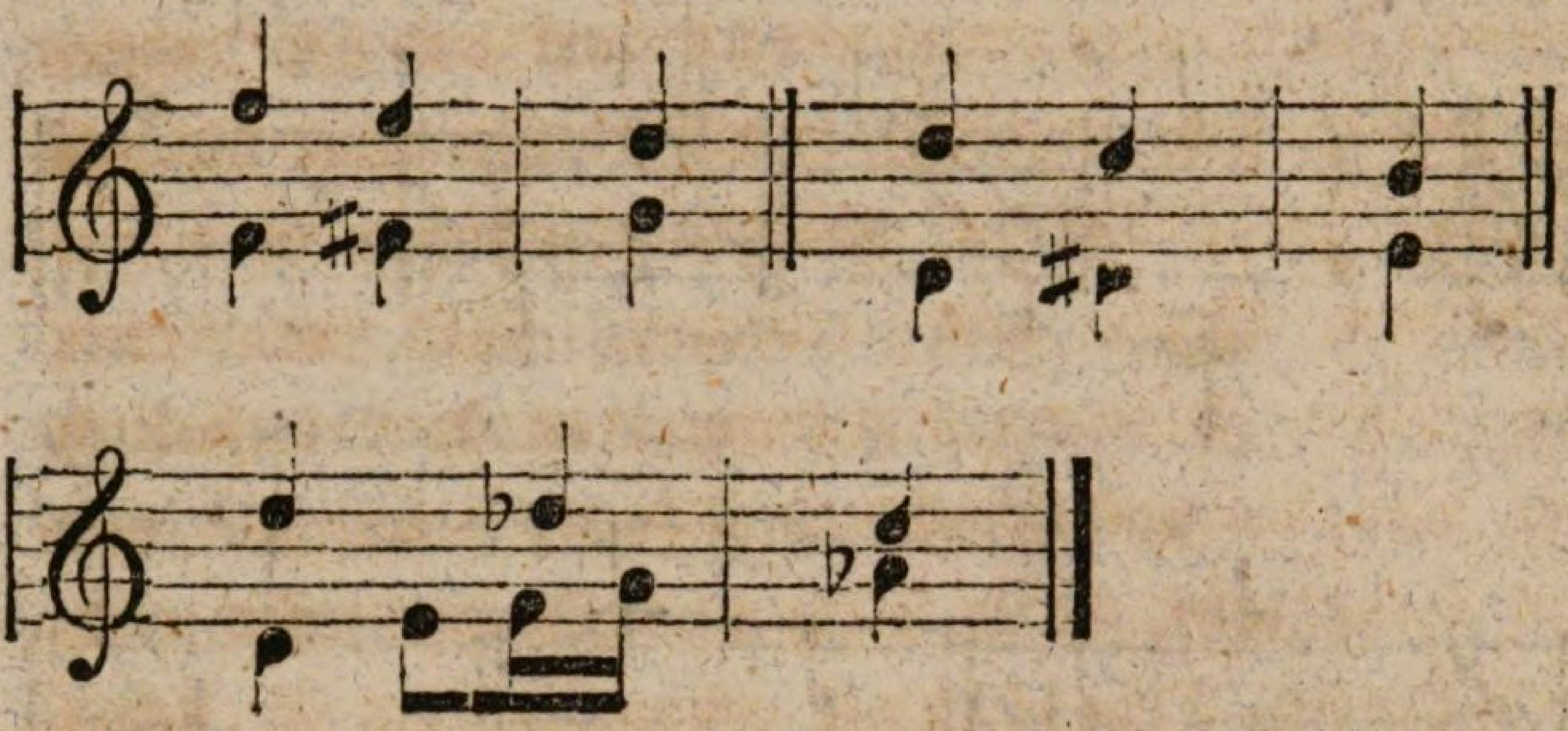
No. 28.



Wenn jedoch die Erhöhung oder die Ernie- drigung eines Tones des vorhergehenden Inter- valles beim nachfolgenden in einer und derselben Stimme geschieht, so gehört die Fortschreitung nicht

unter die unharmonischen Queerstände, und ist daher fehlerfrei, wie Nr. 29.

No. 29.



V.

Accorde überhaupt.

Wenn mehrere Tonverbindungen auf dem Notenplane übereinander gesetzt, oder zu gleicher Zeit hörbar gemacht werden, so entstehen daraus Zusammenstimmungen, welche man mit dem bekannten Ausdrucke Accord benennt.

Weil nun die im I. Abschnitte gebildeten Tonverbindungen auf mannigfaltige Art über einander gereihet werden können, so ist es ganz folgerecht, daß auch eine große Mannigfaltigkeit der Accorde dadurch entstehen muß.

Die allereinfachste Verbindung der Intervalle zu einem Accorde ist diejenige, welche uns die Natur beim Erklingen eines angegebenen Tones wahrnehmen läßt. Wenn man nämlich z. B. das *C* auf einem Piano-Forte, oder einem andern stark und hellklingenden Instrumente anschlägt, so wird dessen reine Quinte *g*, und große Terz $\bar{e}$ gleichzeitig, obschon in einem schwächern Grade mit erklingen. Weil nun aber eine solche Zusammenstimmung aus drei wesentlich von einander unterschiedenen Tönen, nämlich: aus dem Grundtone, dessen Terz und Quinte besteht, so wird sie ein *Dreiklang* genannt. Es ist daher der Dreiklang der einfachste Accord, und zugleich der Grund oder die Basis, worauf alle in der Harmonie anwendbaren und möglichen Accorde beruhen. Denn wenn über einen Dreiklang terzenweise noch vier Töne angereihet werden, so entstehen noch vier Zusammenstimmungen oder Accorde, nämlich: ein *Septimen-*, *Nonen-*, *Undezimen* und *Terzdezimenaccord*, welche zusammen die Summe aller in der Harmonie vorkommenden Accorde enthalten.

Da die Tonverbindungen rücksichtlich ihrer Wirkung auf unser Ohr von einander verschieden, nämlich theils *consonirend*, theils *dissonirend* sind, so folgt hieraus, daß auch die Accorde, je nachdem sie aus Intervallen dieser oder jener Art zusammengesetzt sind, von eben so verschiedener Wirkung seyn müssen, und ebenfalls wie jene, in *consonirende* und *dissonirende* unterschieden werden können.

Doch wollen wir hierbei erinnern, daß es zur Bildung eines dissonirenden Accordes nicht erforderlich sey, daß er aus lauter dissonirenden Intervallen bestehe, indem ein einziges dissonirendes Intervall hinreicht, einem Accorde seine consonirende Eigenschaft zu benehmen.

Ferner entdeckt man an den Accorden die Eigenschaft, daß sich ihre Töne, jedoch bei unverändertem Grundtone, unter einander um eine Octave höher und auch tiefer versetzen lassen, ohne daß der Accord aufhört, der nämliche zu seyn, der er vorher war. Durch dieses Verfahren werden bloß die über dem Grundtone liegenden Töne in ein anderes Verhältniß zu einander gebracht, welches so vielmal erneuert werden kann, als der Accord (den Grundton abgerechnet) wesentlich von einander unterschiedene Töne in sich enthält. Diese neuen Gestalten, welche der Accord dadurch erhält, heißt man Versetzungen oder Lagen.

Sind nun die Töne einer Lage so nahe aneinander gesetzt, daß zwischen den obern Stimmen kein zum Accorde gehöriger Ton eingeschaltet werden kann, so sagt man: der Accord sey in enger Harmonie. Stehen aber die obern Töne so weit auseinander, daß zwischen sie noch andere zum Accord gehörige Töne gesetzt werden können, so pflegt man zu sagen: der Accord sey in weiter oder zerstreuter Harmonie.

Es wird nicht überflüssig seyn, hier noch die Bemerkung beizufügen, daß der Raum oder Abstand

von dem Grundtone bis zur nächsthöhern Stimme bei der engen Harmonie nicht als ein solcher angesehen werden darf, in welchen noch zum Accorde gehörige Töne eingeschaltet werden können, weil dieser meistens frei gelassen wird, damit die Grundstimme in ihrer Fortschreitung aufwärts nicht gehemmt sey.

Auch sind die Accorde der Verdopplung fähig, das ist: man kann ein Intervall aus dem Accorde weglassen, und ein anderes darin enthaltenes dafür zweimal setzen. Da diese Verdopplung nicht bei allen Accorden auf eine und dieselbe Art vorgenommen werden kann, so wird sie, wenn von Accorden insbesondere gehandelt werden wird, an seinem Orte angezeigt werden. Hier werde bloß im Allgemeinen berührt, daß kein Ton, er sey in der Ober-, Mittel- oder Grundstimme, verdoppelt werden kann, insofern er ein Leitton, oder eine Dissonanz ist.

Um die Mannigfaltigkeit der Harmonie zu vermehren, haben die Accorde noch das Eigenthümliche, daß sie umgekehrt werden können, wodurch mit denselben Tönen eine verschiedene Wirkung hervorgebracht wird. Das Verfahren der Umkehrung besteht darin, daß man einen Ton aus den obern Stimmen des Accordes zum Basse oder Grundstimme macht, und die Letztere dagegen in die obern Stimmen verlegt. Da nun die obern Stimmen an der Zahl 2, 3, 4 und auch noch mehrere seyn können, so kann die Umkehrung eines Accordes so viele Male von Statten gehen, als wesentlich von einander unterschie-

dene Töne, mit Ausschließung des Basses, in demselben enthalten sind. Auch hier ist zu bemerken, daß, wenn einer der obern Töne des umzukehrenden Accordes die Octave des Grundtones ist, derselbe nicht auch in den Baß verlegt werden kann, weil dadurch keine Umkehrung, sondern wieder der Accord in seiner Urgestalt zum Vorschein kommt, indem die Octave in einem Accorde keine Verschiedenheit, sondern höchstens eine Verstärkung hervorbringt.

Weil nun ein solcher aus der Umkehrung entstandener Accord, von jenem, von welchem er abgeleitet ist, der Wirkung nach verschieden ist, so unterscheiden sich die Accorde überhaupt auch noch in Stammaccorde, und in abstammende oder abgeleitete Accorde.

Eben dieses Unterschiedes wegen nennt man die Basis, oder den tiefsten Ton eines Stammaccordes, auch Hauptklang, den tiefsten Ton aber eines abgeleiteten Accordes, Grundton. Daher ist in einem Stammaccorde der tiefste Ton jederzeit Hauptklang und Grundton zugleich; in den abgeleiteten Accorden oder Umkehrungen hingegen befindet sich der Hauptklang stets in einer Mittel- oder Oberstimme.

VI.

Wohlklingende oder consonirende Dreiklänge insbesondere.

Der wohlklingendste Accord ist unstreitig jener, welcher aus der großen Terz und reinen Quinte zusammengesetzt ist, weil die Natur diese Zusammenstimmung schon in jeden einzelnen Ton gelegt hat. Da er aus nicht mehr als drei wesentlich von einander unterschiedenen Tönen besteht, so wird er deßhalb ein Dreiklang, und zwar der große oder harte, und vorzugsweise auch der harmonische Dreiklang (Trias harmonica) genannt.

In einer jeden harten Tonleiter entwickeln sich, und zwar auf der 1ten, 4ten und 5ten Klangstufe derselben drei solche Dreiklänge, welche aus keinen andern Tönen bestehen, als aus jenen, die der harten Tonleiter eigenthümlich sind, und eben daher auch die Gesammtzahl der dieser Tonleiter zukommenden Töne in sich begreifen.

Dieses ist wohl auch der Grund, daß sie untereinander in der genauesten Beziehung und Verwandtschaft stehen, und zwar in dem Grade, als ihr Grundton, auf dem sie gebaut sind, der Einheit am nächsten ist.

Wenn man den ersten Ton der harten Tonleiter c als Einheit annimmt, die mit der Ziffer 1

bezeichnet wird, so verhält sich der fünfte Ton *g* oder die Quinte wie 3, und der vierte Ton *f*, oder die Quarte, wie 4 zu denselben. Da nun aber 3 der Einheit näher ist, als 4, so ist auch der Dreiklang der Quinte dem Dreiklange des ersten Tones der Tonleiter näher verwandt, als jener der Quarte.

Baut man auf der 2ten, 3ten und 6ten Klangstufe der nämlichen harten Tonleiter Dreiklänge, welche aber aus keinen andern als aus eben den Tönen, die diese Tonleiter in sich enthält, bestehen dürfen, so kommen solche Dreiklänge zum Vorschein, die von den vorigen verschieden sind, und auch nicht die hohe Vollkommenheit in sich haben wie jene, weil deren Terzen kleine sind, die beim Erklingen eines einzigen Tones nicht mitklingend erzeugt werden. Man nennt diese Dreiklänge kleine oder auch weiche, weil sie gleichsam etwas Weiches und Trauriges ausdrücken, und sie dienen dazu, die drei harten Dreiklänge in mannigfaltige Verbindnngen zu bringen.

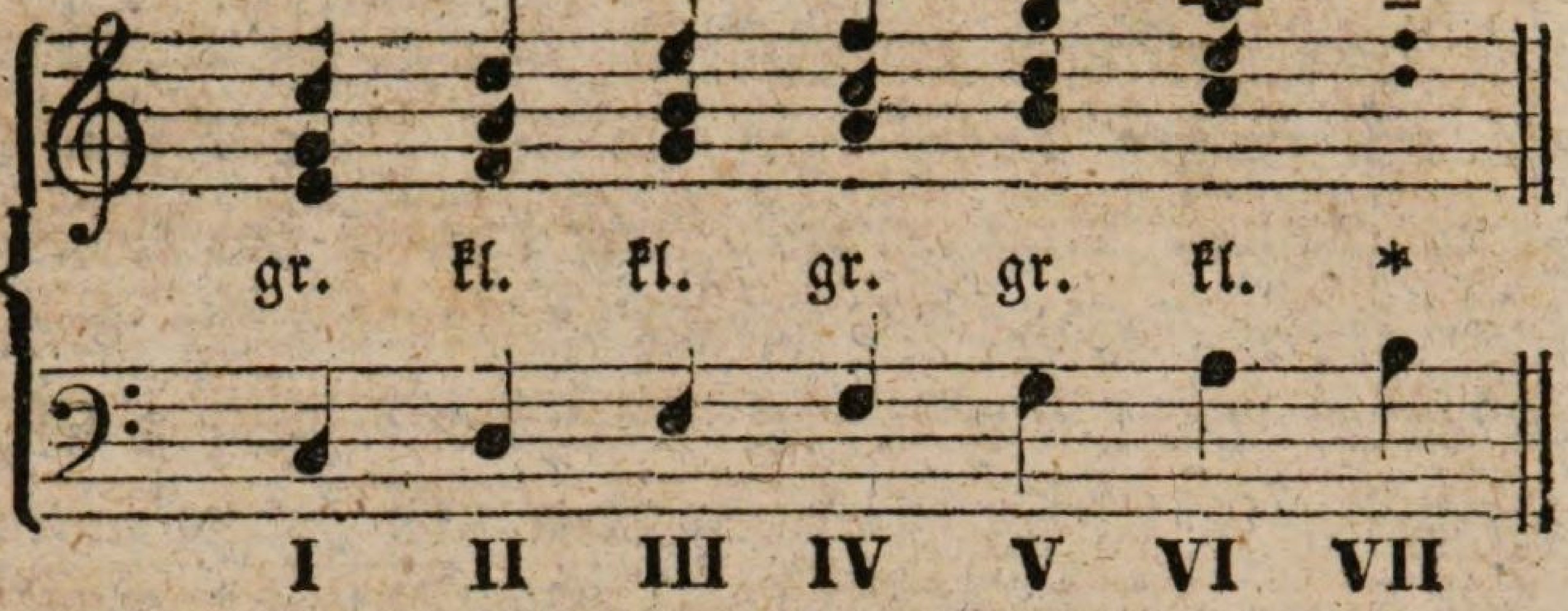
Obschon ein Dreiklang der Natur nach mit drei Stimmen vollständig ist, so pflegt man doch gewöhnlich noch die Octave des Grundtones als vierte Stimme hinzu zu fügen, ohne daß deßhalb seine Wesenheit im geringsten verändert wird; indem durch die Hinzufügung der Octave keineswegs ein wahrer Vierklang, sondern nur ein verstärkter oder vierstimmiger Dreiklang erzeugt wird. Der Grund aber, warum man die Dreiklänge vierstimmig gebraucht, mag wohl darin liegen, weil

1stens alle übrigen Accorde wahre Vierklänge sind, und 2tens weil man gewohnt ist, alle großen Tonstücke, mit einigen Ausnahmen, in vier Hauptstimmen zu bearbeiten. Nun wird ein jeder sogleich den Uebelstand fühlen, welcher sich daraus ergeben würde, wenn in einem Satze, der in vier Stimmen fortgehen soll, die darin so häufig vorkommenden und so zu sagen ganz unentbehrlichen Dreiklänge jederzeit nur dreistimmig abgefertiget werden müßten.

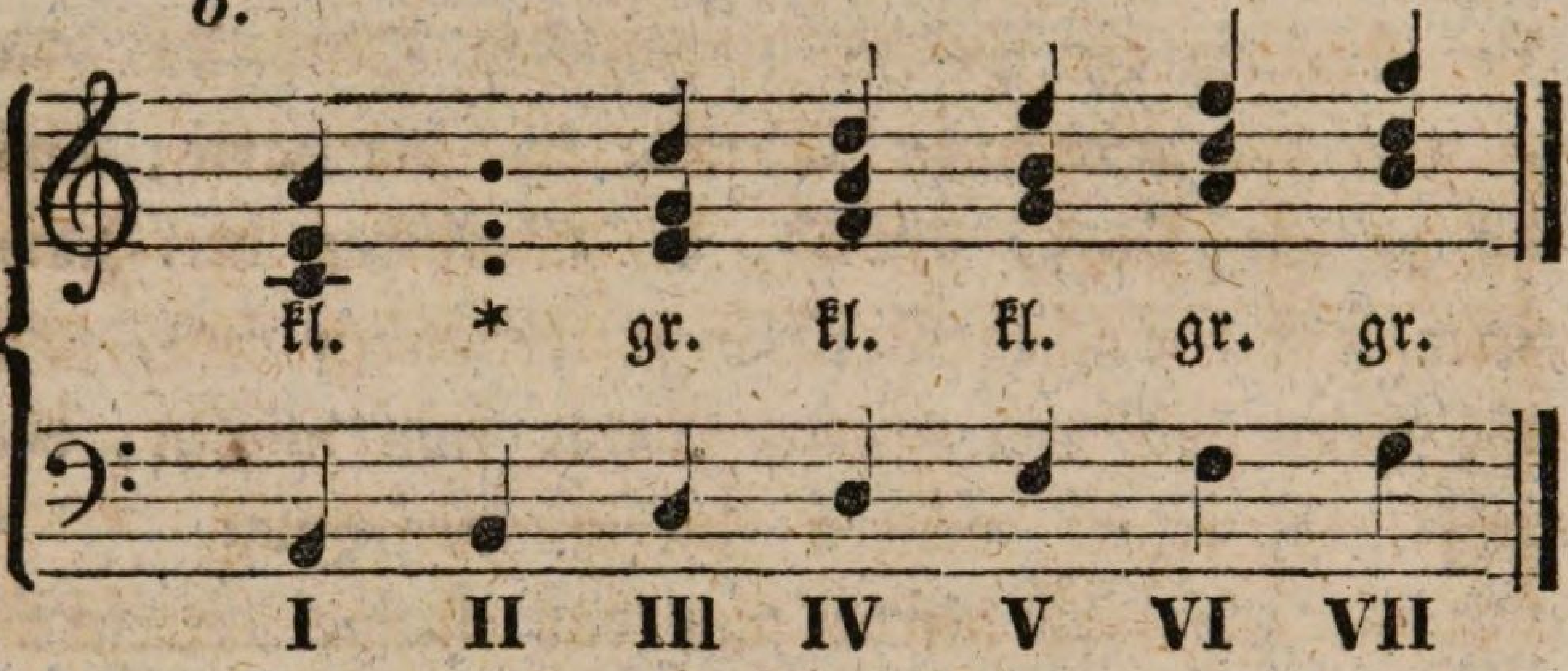
Daß in der weichen natürlichen Tonleiter, da sie aus den nämlichen Tönen, wie die harte, aus der sie entspringt, besteht, die nämlichen drei harten und drei weichen Dreiklänge vorhanden sind, und mit ihnen auch von einerlei Natur seyn müssen, bedarf wohl keiner weitern Auseinandersetzung.

Es zeigt sich hierbei nur das einzige unterscheidende Merkmal, daß die weichen Dreiklänge auf der 1sten, 4ten und 5ten, die harten hingegen auf der 3ten, 6ten und 7ten Klangstufe sich entwickeln. Auch enthalten diese drei weichen Dreiklänge alle der weichen Tonleiter eigenthümliche Töne in sich, und können mit Hülfe der drei harten Dreiklänge in eben so mannigfaltige Verbindungen gebracht werden, wie die harten Dreiklänge mittelst der drei weichen. Aus der Darstellung bei No. 1 *a* und *b* ist sogleich zu erkennen, wie die harten und weichen Dreiklänge in den beiden Tonleitern entstehen, und auf welchen Klangstufen sie ihren Sitz erhalten.

No. 1. *a.*



b.

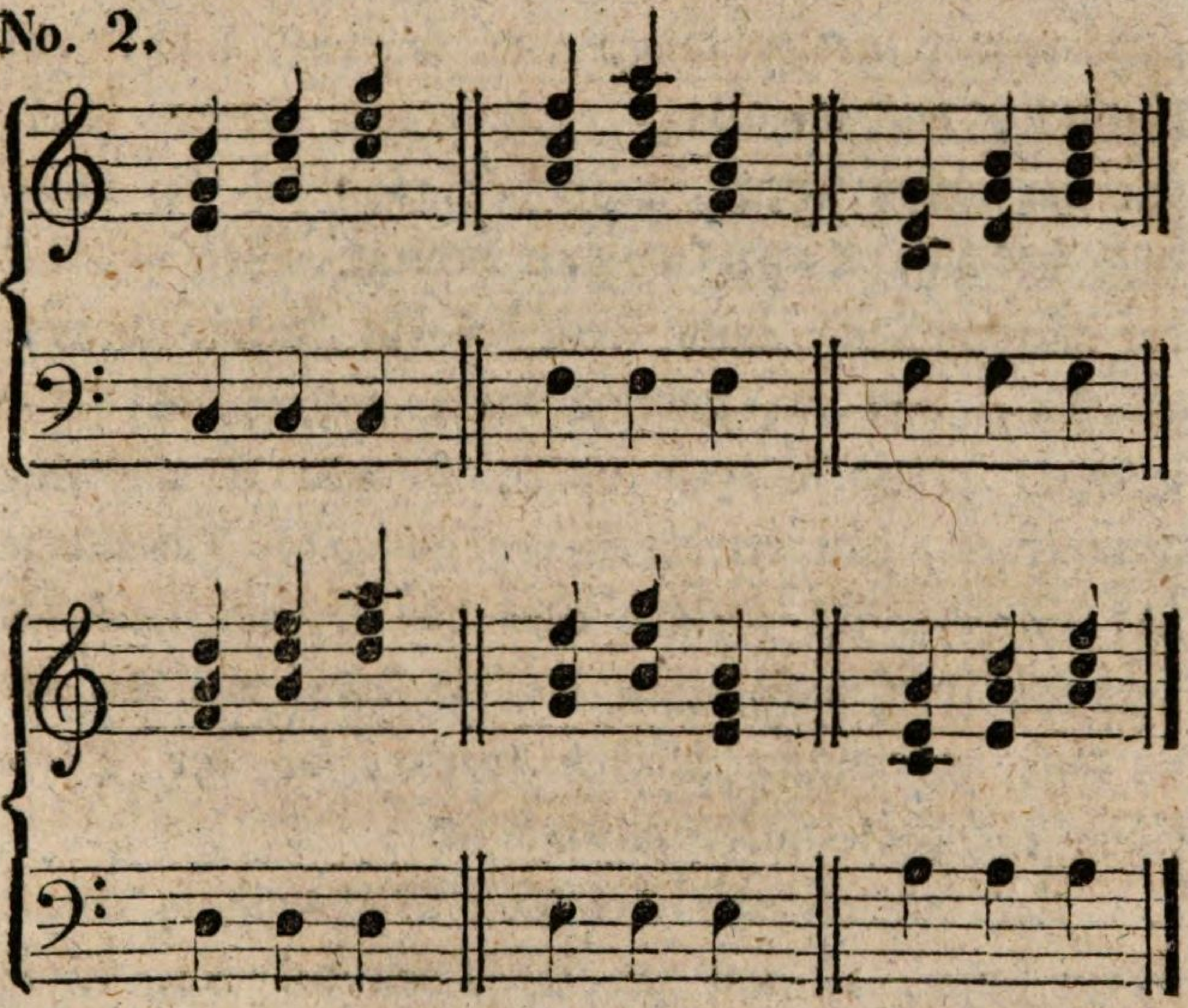


Der auf der siebenten Klangstufe der harten Tonleiter sich entwickelnde Dreiklang ist nicht von der Beschaffenheit wie die übrigen, daher von ihm an seinem Orte insbesondere gehandelt werden wird. Auch müssen wir noch bemerken, daß auf der achten Stufe der Tonleiter nur der Dreiklang wieder zum Vorschein kommt, der sich auf der ersten erzeugt, weil sie nur die Wiederholung der ersten Klangstufe in verjüngter Größe ist.

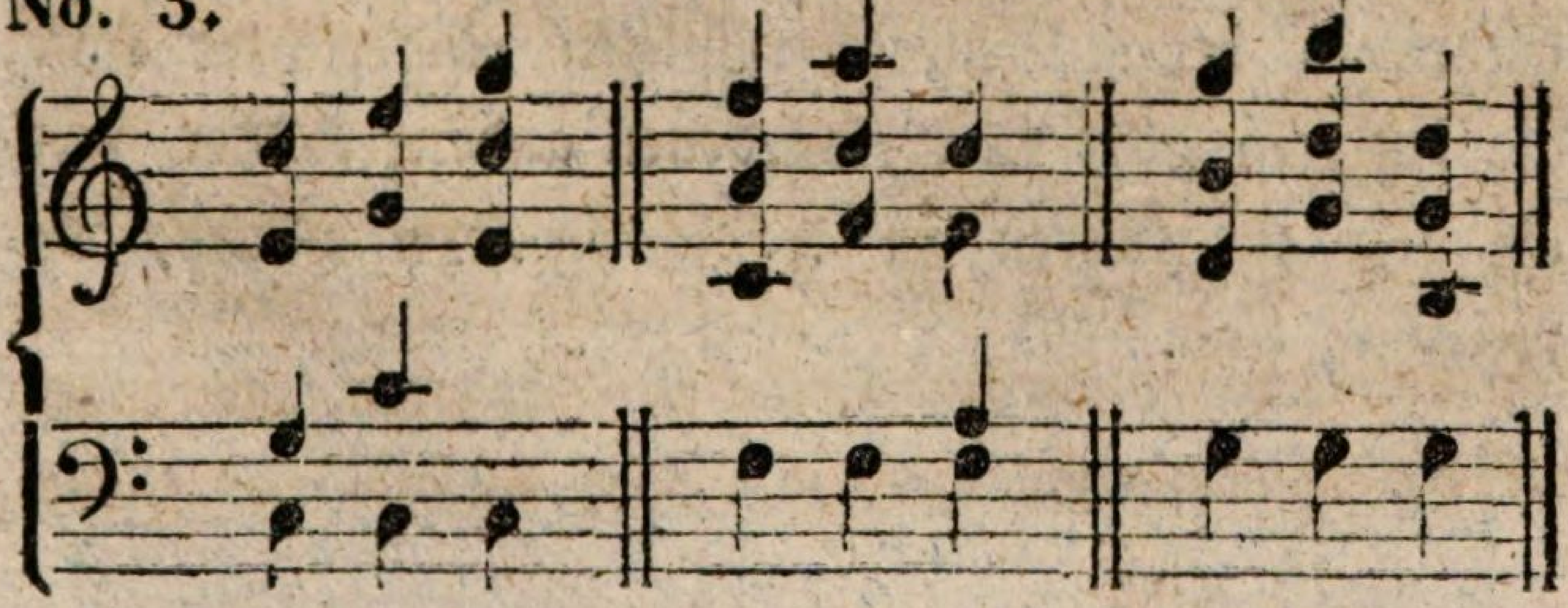
Die oben in beiden Tonleitern dargestellten harten und weichen Dreiklänge können nach dem, was im vorigen Abschnitte von den Accorden überhaupt erklärt worden ist, versetzt, oder in drei verschiede-

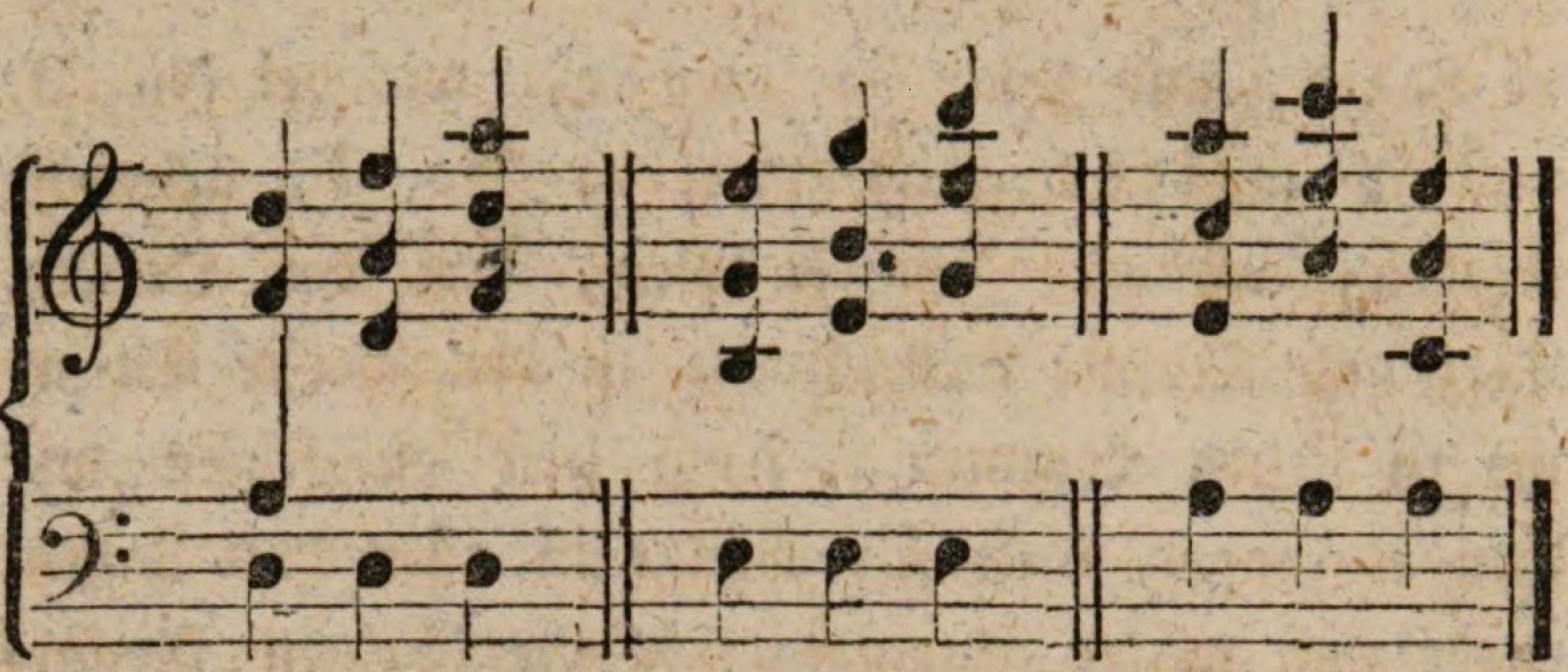
ne Lagen, und zwar in enger, wie bei No. 2, und in weiter Harmonie, No. 3, gebracht werden, wodurch bewirkt wird, daß die Octave, Terz und Quinte wechselweise in die oberste Stimme zu stehen kommen. Auch hier empfehlen wir dem Anfänger, diese Dreiklänge in allen drei Lagen, enger und weiter Harmonie, in die übrigen Tonarten zu übertragen.

No. 2.



No. 3.

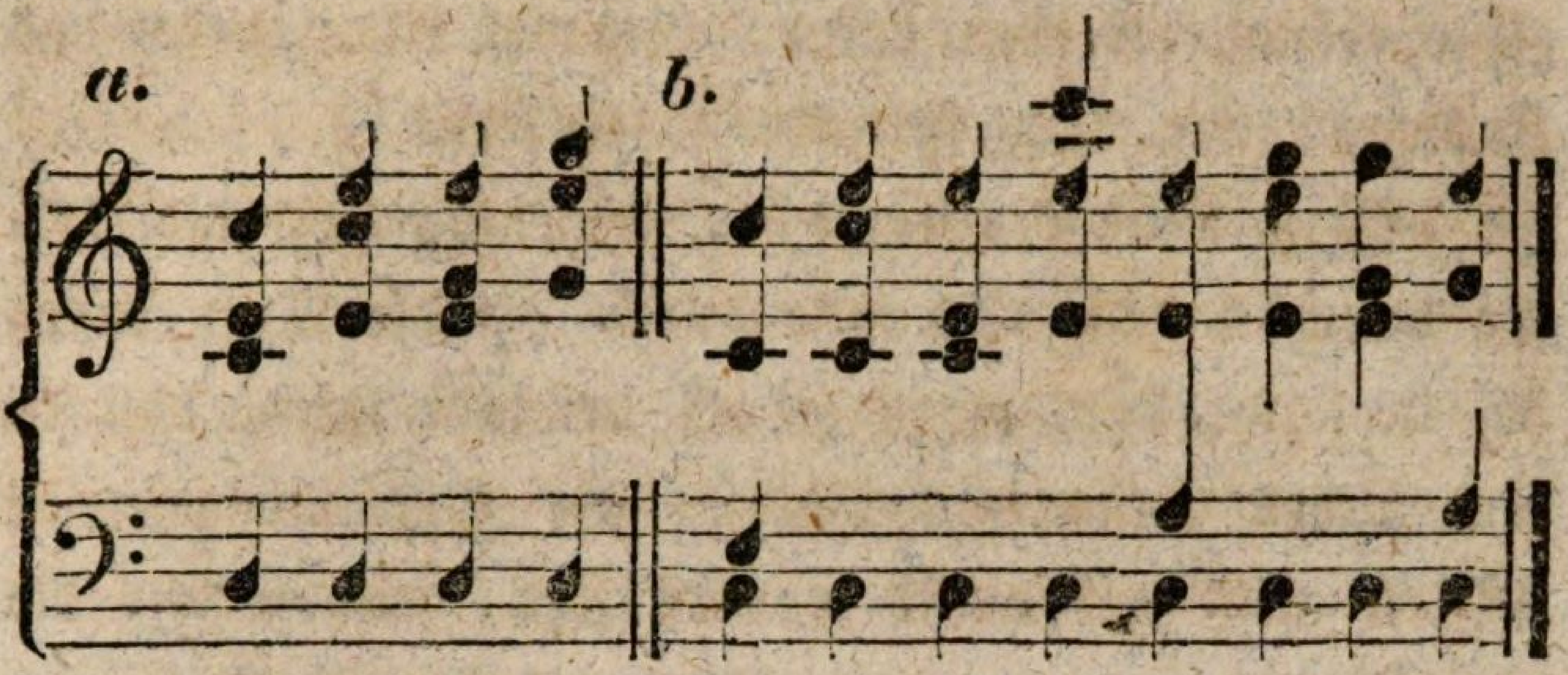




In beiden Gattungen dieser Dreiklänge ist es nicht immer nothwendig, und meistens auch nicht thunlich, daß die Terz, Quinte und Octave jederzeit vorhanden seyen, weßwegen man sich bei ihnen auch der Verdopplungen bedient. Weil nun bei der Verdopplung eines Accordes ein Intervall ausgelassen, und ein anderes darin enthaltenes dafür zweimal gesetzt werden muß, so gilt es als eine Hauptregel, daß bei der Verdopplung der Dreiklänge nur entweder die Octave oder die Quinte, niemals aber die Terz ausgelassen werden kann, weil es ohne diese unbestimmt bleiben würde, ob der Dreiklang ein harter oder weicher ist.

Auf wie vielerlei Art diese Verdopplung Statt finden kann, ist aus den Beispielen bei No. 4. *a* und *b* zu sehen, wovon die ersteren zum bequemen Gebrauch beim Generalbaßspielen eingerichtet sind, die letzteren aber in verschiedenen andern Fällen, welche hier anzuführen zu weitläufig seyn würde, anwendbar sind.

No. 4.



Diese angezeigten Verdopplungsarten des Dreiklanges der ersten Klangstufe können auch mit allen übrigen harten und weichen Dreiklängen vorgenommen werden.

VII.

Darstellung der Accorde durch Ziffern und andere Zeichen, oder die Generalbaſsschrift.

Die Generalbaßschrift (auch die italiänische Tabulatur genannt) hat zum Zwecke, über jedem Tone der Grundstimme die dazu gehörigen Intervalle, welche durch die obern Stimmen gebildet werden, mit Ziffern und einigen andern Zeichen, die wir in der Folge werden kennen lernen, darzustellen. Die Zahlen, deren man sich hierzu be=

dient, gehen von 1 bis 13, durch deren jede einzelne erkannt werden kann, wie viel Klangstufen das Intervall von dem Grundtone entfernt ist.

Man stellt demnach den Einklang oder die Prime durch 1, die Secunde durch 2, die Terz durch 3, u. s. w. dar, wozu jedoch bemerkt wird, daß in den ältern Generalbaßstimmen die zusammengesetzten Ziffern nicht gebraucht worden sind, wovon wir die Ursache an einem andern Orte angeben werden.

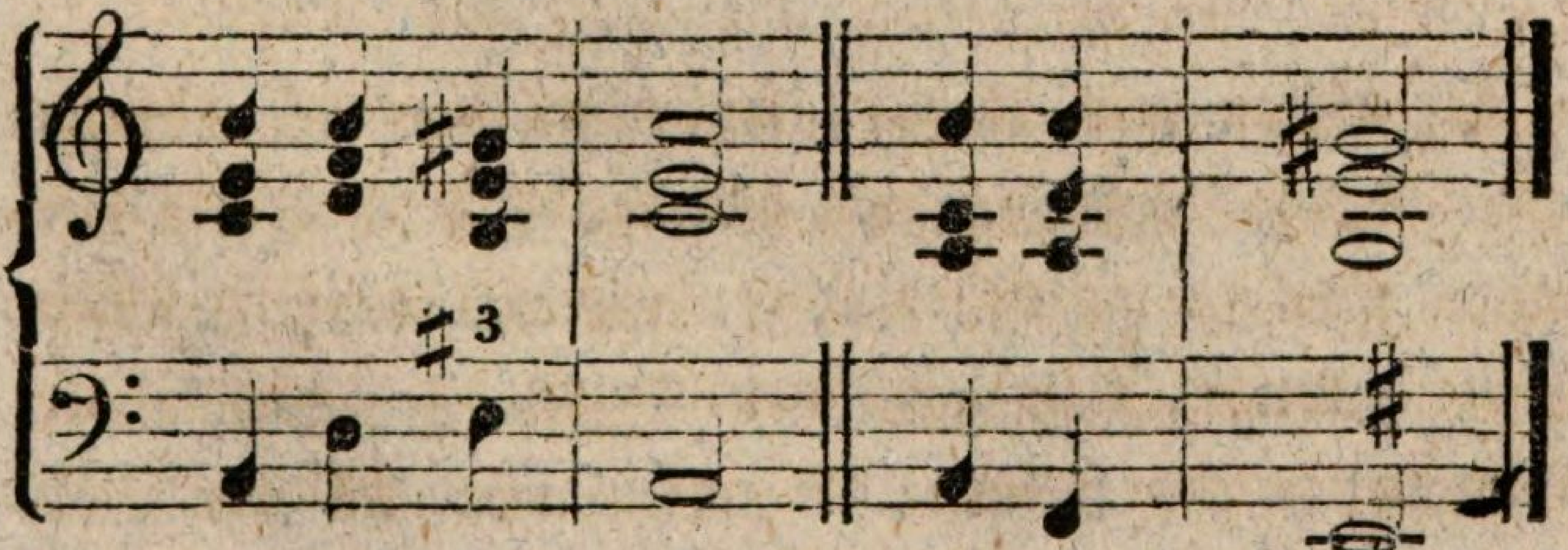
Obschon aus diesem Verfahren hervorgeht, daß jedes einzelne Intervall, aus welchen der Accord besteht, mit der ihm angewiesenen Ziffer bezeichnet werden soll, so hat man doch, weil sich die Ziffern über dem Grundtone zu sehr vervielfältigen, und den schnellen Uiberblick erschweren würden, für nöthig erachtet, sie zu vermindern, und dafür Mittel aufzufinden, wodurch die Accorde auf die einfachste und doch verständlichste Art bezeichnet werden können.

Diesem nach ist man übereingekommen, diejenigen Grundnoten, welche einen Dreiklang zur Bezifferung erhalten sollen, in so lange gar nicht zu bezeichnen, als die dazu gehörigen Intervalle in der zum Grunde liegenden Tonart natürlich enthalten sind. Wenn jedoch die Terz des Dreiklanges nicht in der zum Grunde liegenden Tonart enthalten ist, so wird sie mit der Ziffer 3 nebst demjenigen Versetzungszeichen über dem Grundtone angedeutet, wodurch sie, je nachdem es die Umstände erfordern, erhöht oder erniedrigt wird. Man ist sogar gewohnt, um diese Bezeichnung noch mehr zu

vereinfachen, die Ziffer 3 gänzlich wegzulassen, und nur das erhöhende oder erniedrigende Zeichen, als ♯, ♭ oder ♮, allein darüber zu setzen.

Der Fall, wo die Terz mit dem Erhöhungszeichen ausdrücklich angedeutet werden muß, wird nicht immer durch die Ausweichung in eine solche Tonart, die ihrer Natur nach deren Erhöhung verlangt, veranlaßt, sondern er ereignet sich meistens, wenn dem Tonstücke eine weiche Tonart zum Grunde liegt. Weil nun aber auf der fünften Klangstufe der ursprünglichen weichen Tonleiter sich nur ein weicher Dreiklang erzeugt, und nach Umständen (besonders wenn ein ganzer oder halber Tonschluß Statt finden soll) sehr oft ein harter Dreiklang erfordert wird, so muß diesem nach die siebente Klangstufe, welche gegen die fünfte nur eine kleine Terz bildet, um einen kleinen halben Ton erhöht werden, wodurch auch schon zugleich der Leitton erhalten wird, welcher der natürlichen oder ursprünglichen weichen Tonleiter gänzlich mangelt. Folgendes Beispiel wird das Gesagte versinnlichen.

No. 1.



Es ist im Vorübergehen noch zu berühren, daß man gewohnt ist, bei mehreren der übrigen Intervalle, wenn sie durch ein Kreutz erhöht werden sollen, statt dessen bloß einen Strich durch die Ziffer zu ziehen, als: 2̸ oder 4̸, 4̸, 5̸, 6̸, 7̸. Weil jedoch eine Andeutung der Art nicht immer deutlich ist, und in der Geschwindigkeit sehr leicht übersehen werden kann, so ist es rathsamer das Kreutz beizusetzen.

Wenn die zum Dreiklange erforderliche Quinte nicht in der zum Grunde liegenden Tonart enthalten ist, so muß selbe gleichfalls mit der Ziffer 5 und dem dazu gehörigen Versetzungszeichen angedeutet werden. Sollten aber beide, nämlich: die Terz und Quinte nicht natürlich vorhanden seyn, so müssen auch beide durch die übereinander gesetzten Ziffern $\frac{5}{3}$ nebst den hierzu erforderlichen Versetzungszeichen bemerkbar gemacht werden.

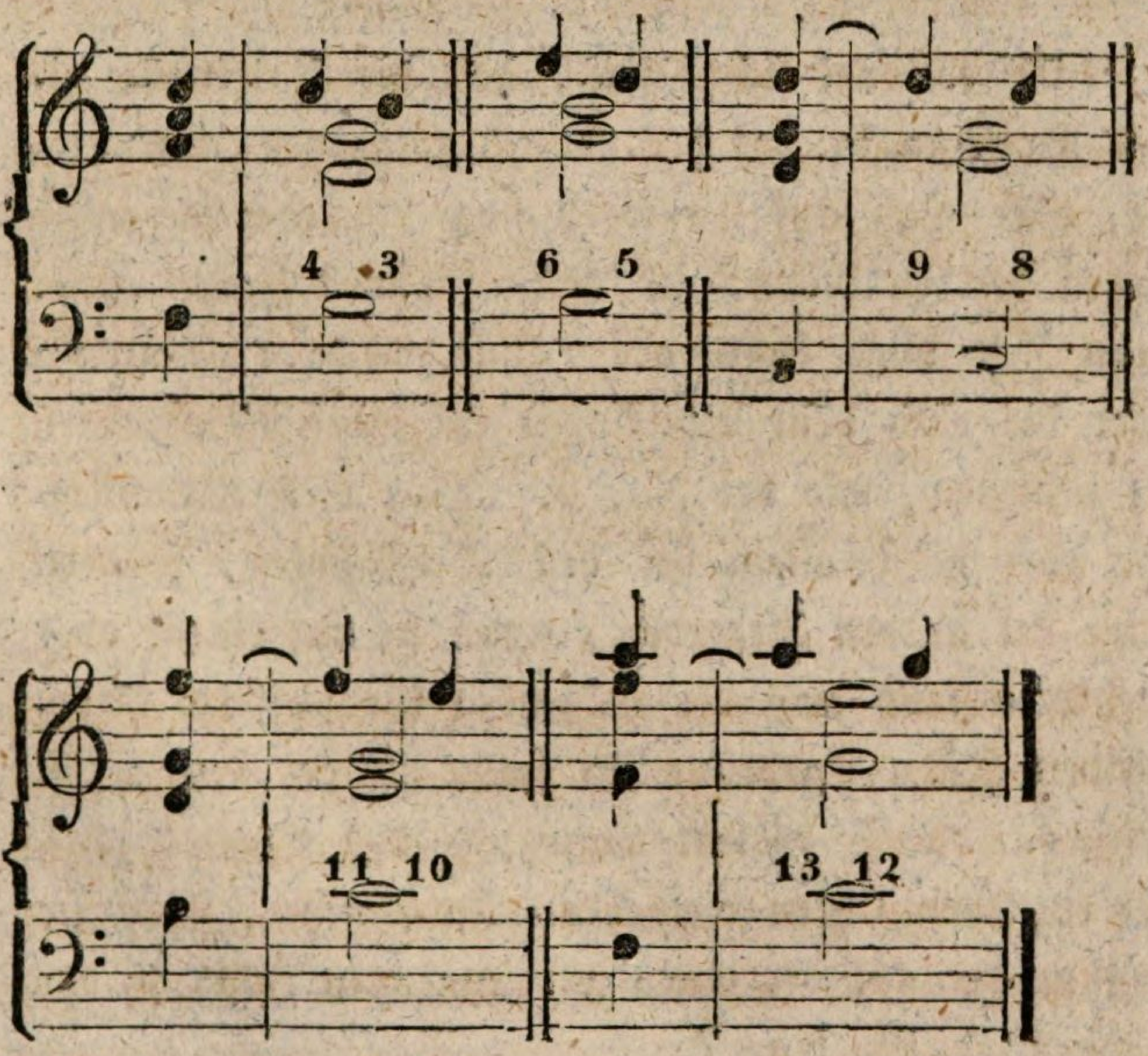
Es gibt auch noch Fälle, wo der Dreiklang, obschon die hierzu erforderlichen Intervalle in der Tonart, in welcher das Tonstück gesetzt ist, enthalten sind, dennoch ausdrücklich bezeichnet werden muß. Diese sind:

1.) Wenn auf einem und demselben Grundtone dem Dreiklange ein anderer Accord vorhergeht, z. B. No. 2. woraus man zugleich erkennt, daß nebst den Ziffern 3 und 5, auch noch die Zahlen, 8, 10, und 12 zur Bezeichnung des Dreiklanges gebraucht werden,

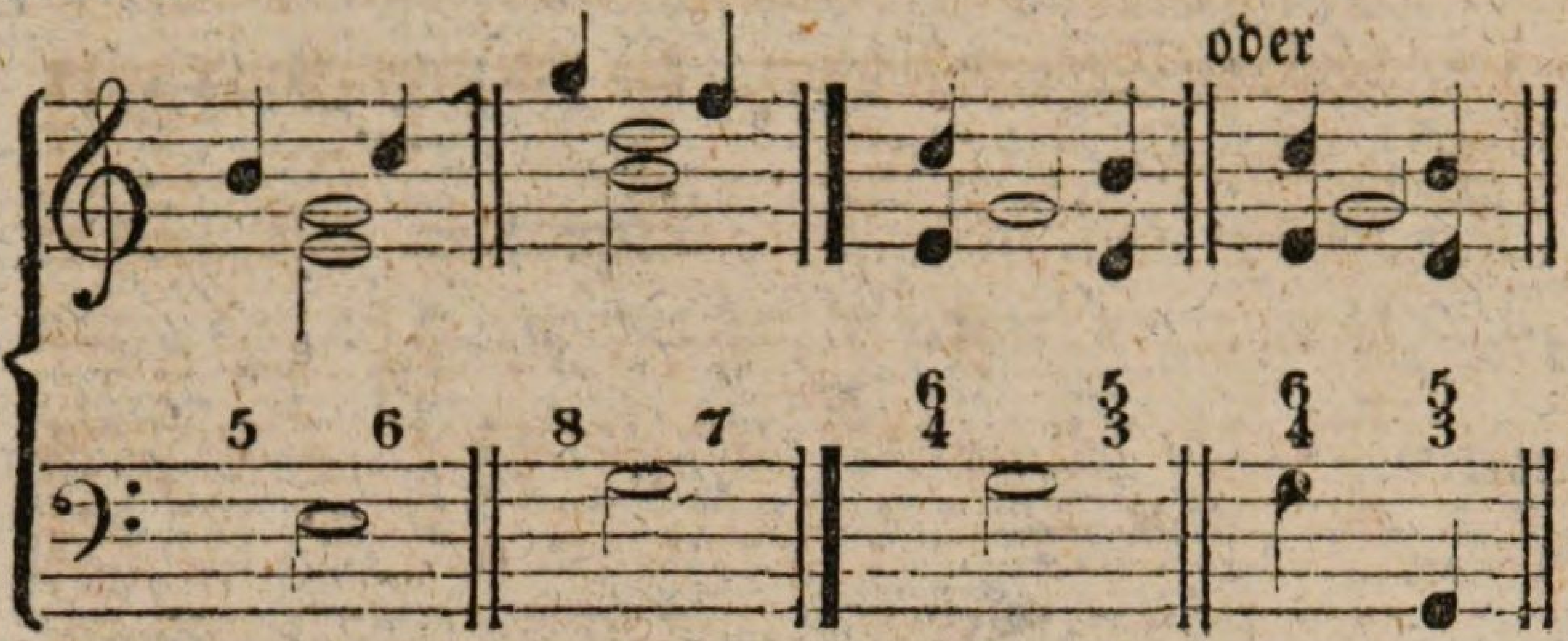
je nachdem die Beschaffenheit des vorhergehenden Accordes hierzu die Veranlassung gibt.

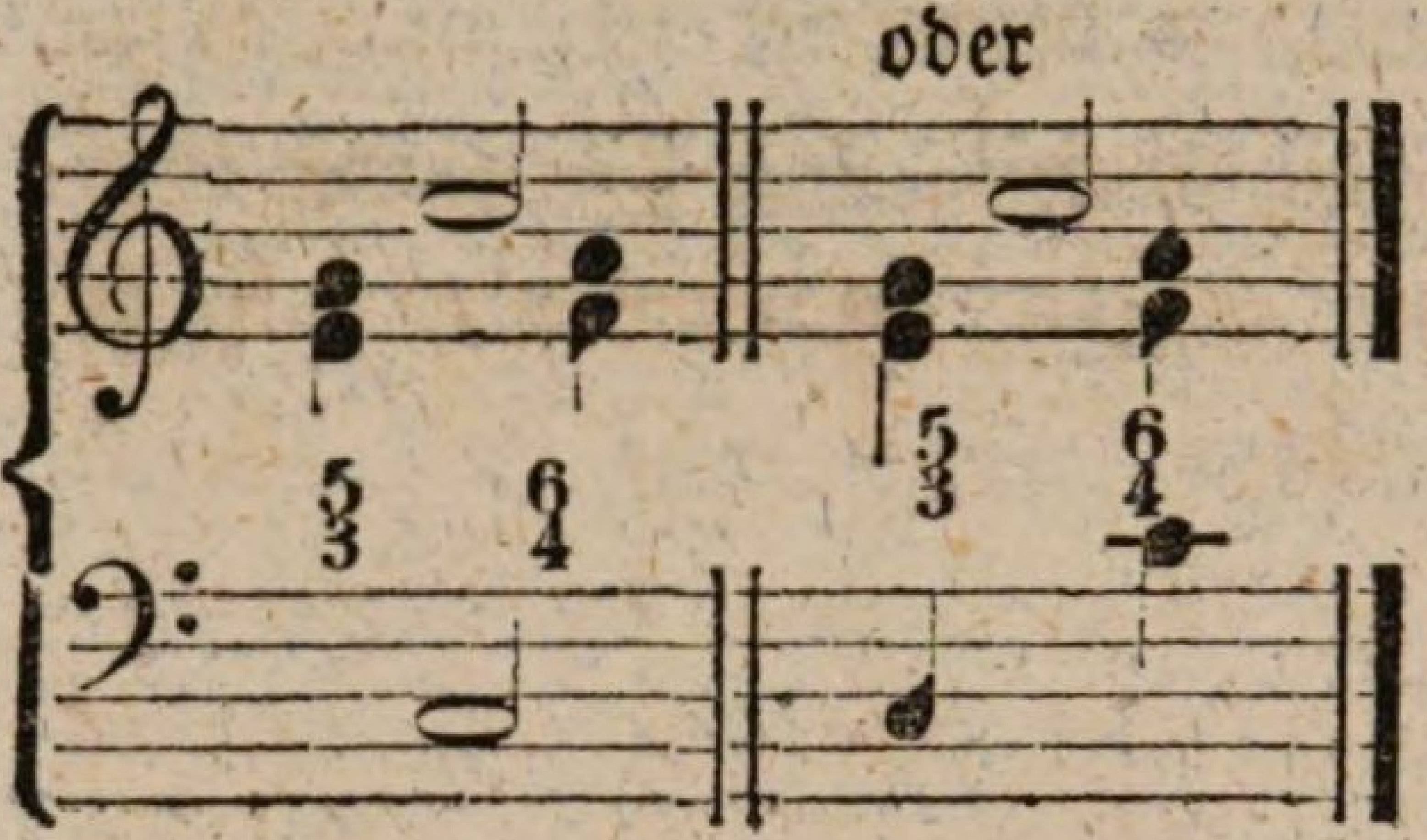
2.) Wenn auf demselben Grundtone dem Dreiklange ein anderer Accord nachfolgt, wie bei No. 3. Noch sey hierzu in Beziehung auf beide Fälle bemerkt, daß, wenn der dem Dreiklange vorhergehende oder nachfolgende Accord mit 2 Ziffern bezeichnet ist, man es zur Gewohnheit gemacht hat, den Dreiklang ebenfalls mit zwei Ziffern anzudeuten, wie bei Nr. 4.

No. 2.



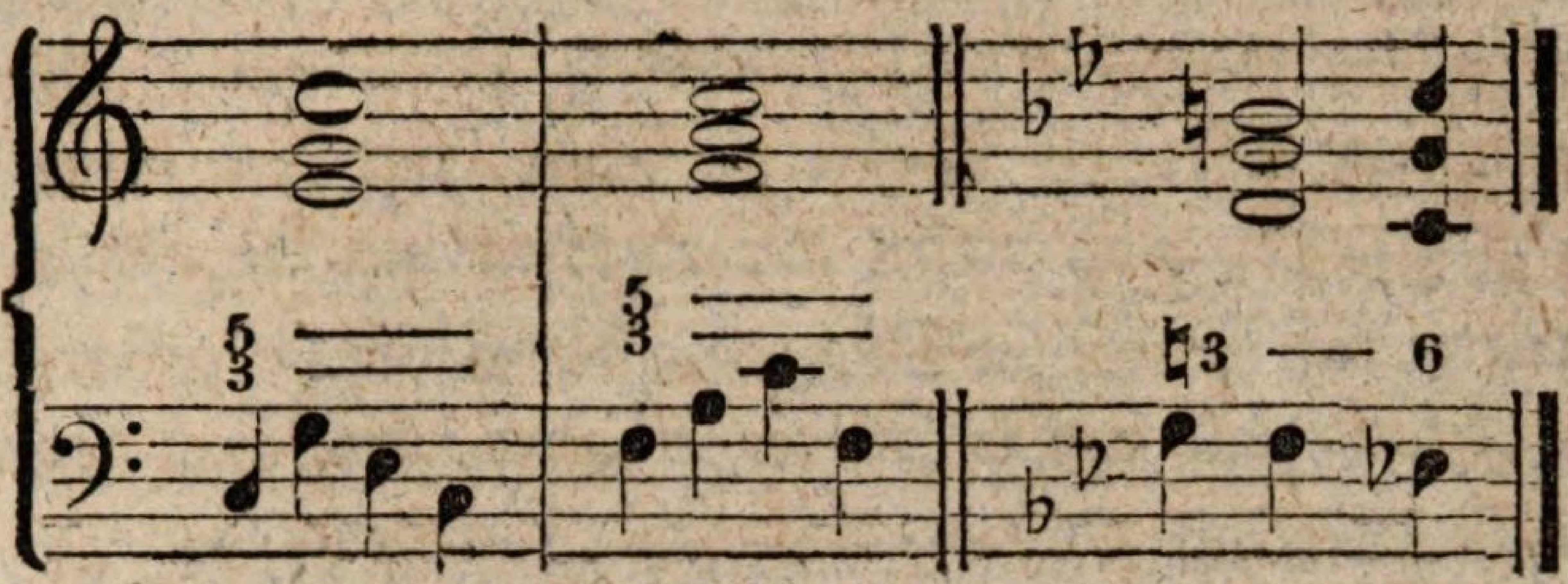
No. 3. No. 4.



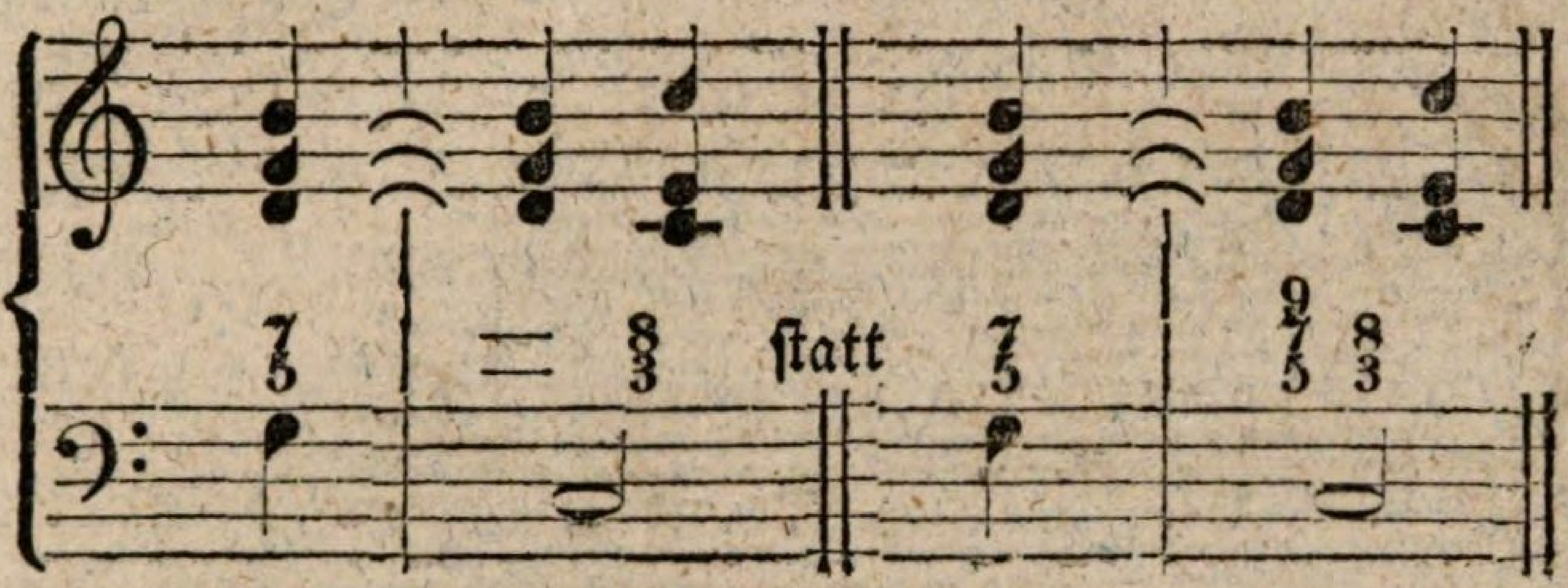


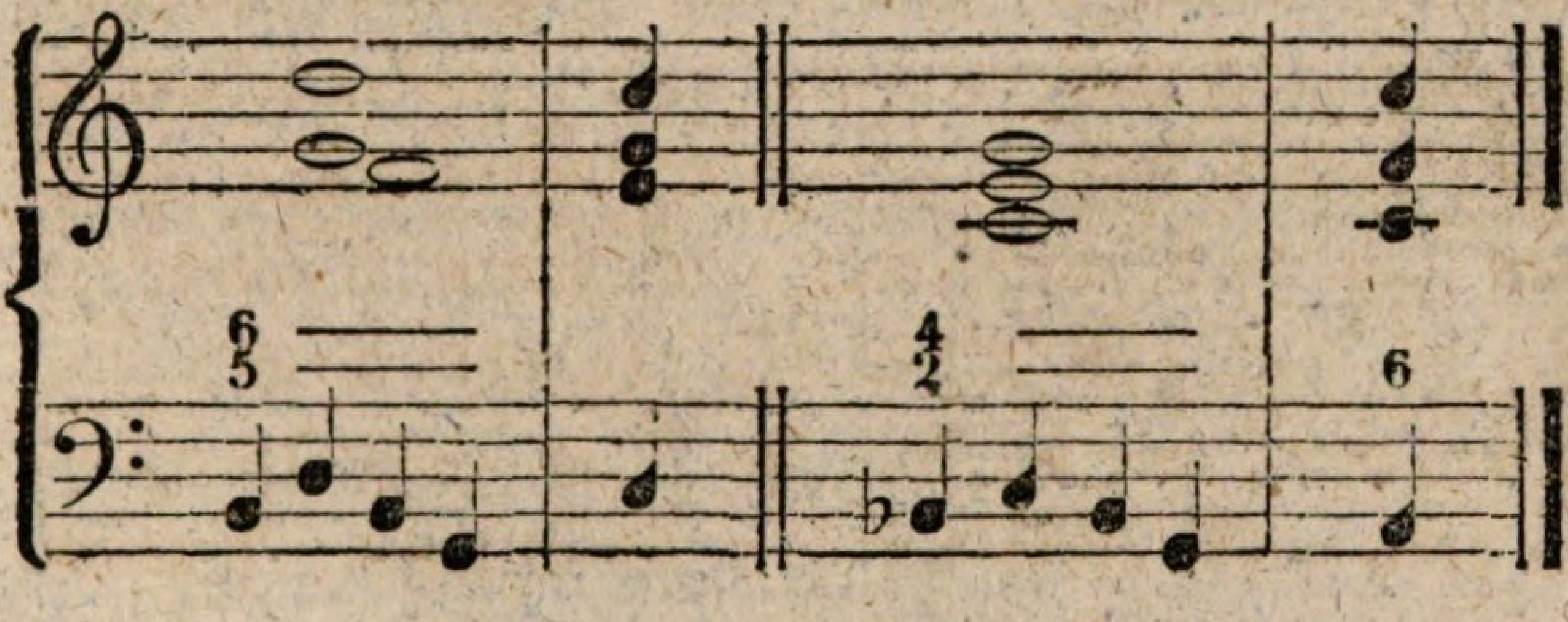
Es ereignet sich öfters, daß die Intervalle eines Dreiklanges auf dem nächst folgenden Grundtone, oder auch auf mehreren nach einander folgenden liegen bleiben sollen; in einem solchen Falle pflegt man sich bloß eines oder auch zweier Queerstriche über die nach dem Dreiklange folgenden Grundnoten zu bedienen, wie bei No. 5. Daß diese Queerstriche aber nicht allein bei den Dreiklängen, sondern auch bei andern Accorden, wenn sie auf einem oder mehreren nach einander folgenden Grundtönen liegen bleiben sollen, gebräuchlich sind, ist bei No. 6 zu ersehen. Auch bedient man sich des Queerstriches bei einzelnen liegen bleibenden Intervallen, statt sie von neuem mit der ihnen zukommenden Ziffer zu bezeichnen, z. B. No. 7.

No. 5.

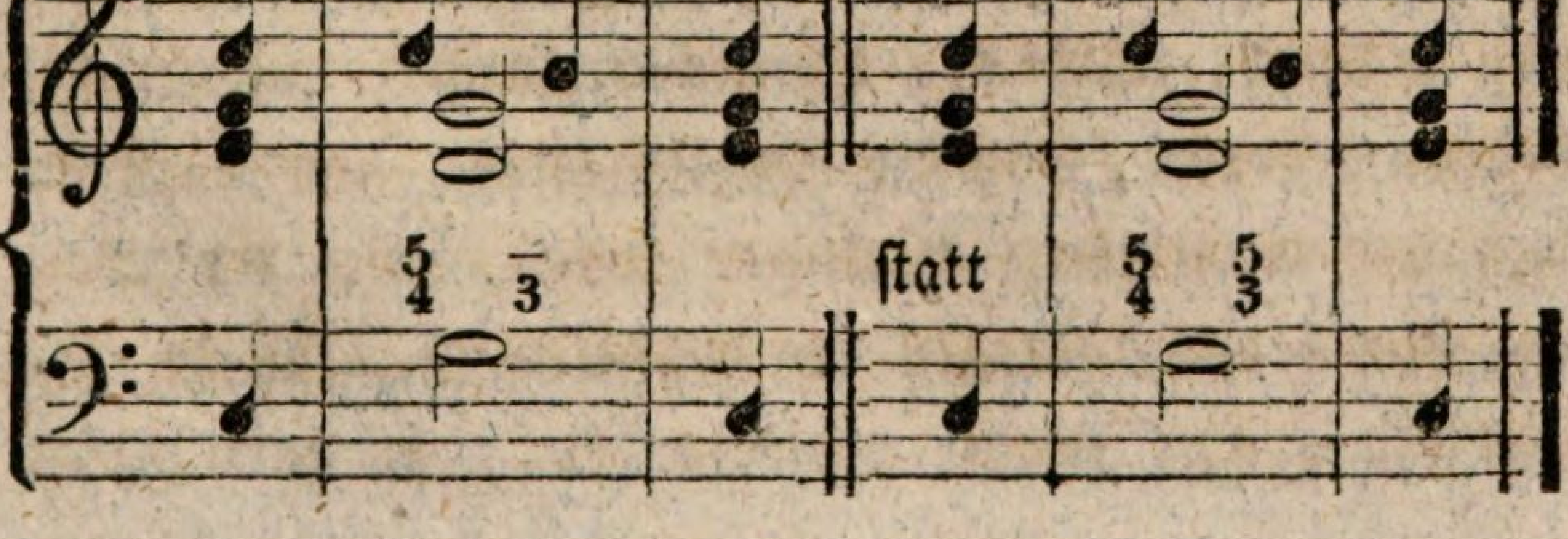


No. 6.



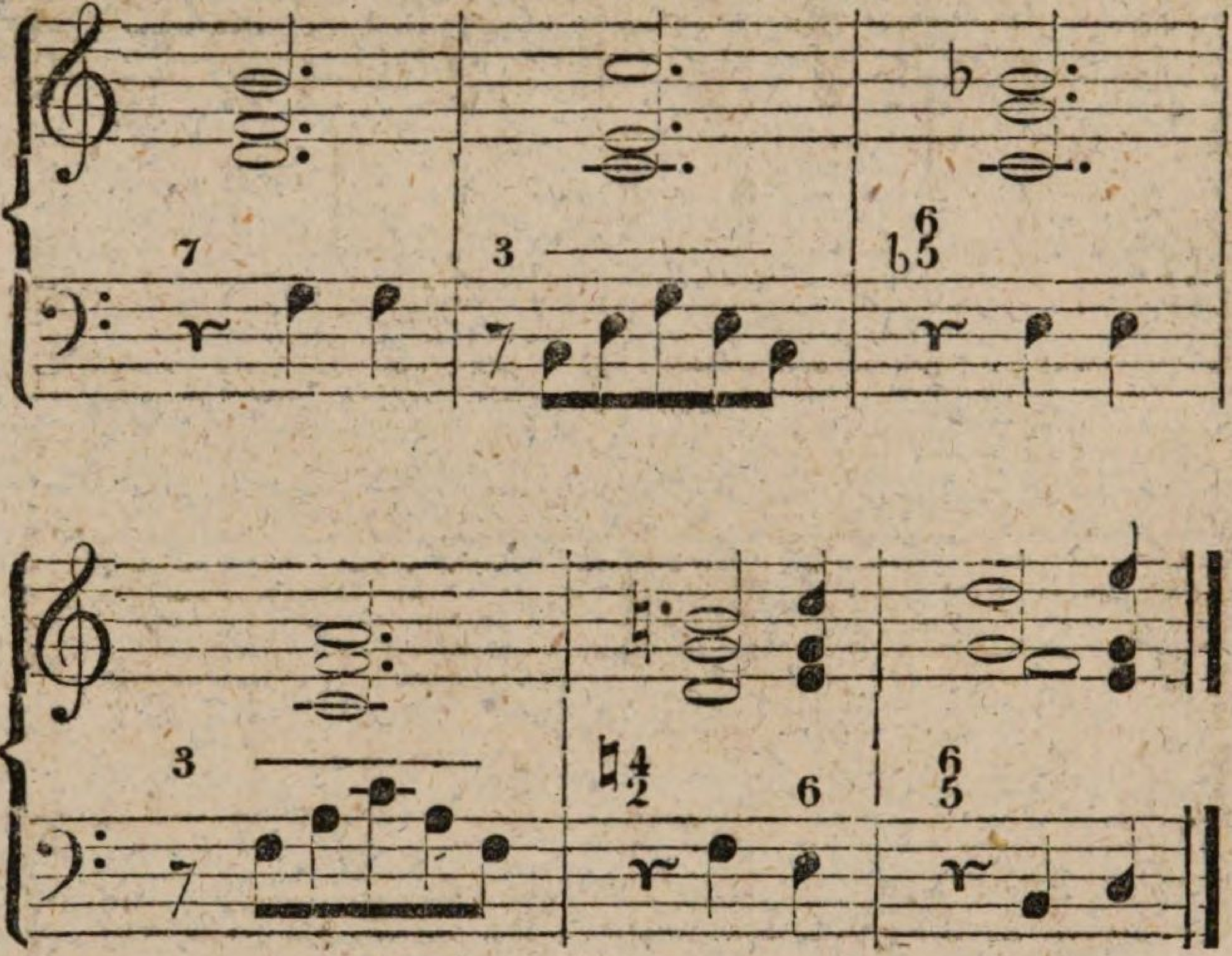


No. 7.



Wenn vor der Grundnote eine kleine Pause steht, so pflegt man die der Grundnote zukommende Bezeichnung über die Pause zu setzen, und der Generalbaßspieler muß diesen Accord schon mit dem Eintritte der Pause anschlagen, damit die ungestörte Taktbewegung um so sicherer erhalten, und auch dem Sänger durch die vorgeschlagene Harmonie die Intonation erleichtert werde. Siehe No. 8.

No. 8.



Noch sind einige Ausdrücke zu erwähnen, welche in den Orgelstimmen der Kirchenstücke vorzukommen pflegen, nämlich: Senza organo (ohne Orgel) welches bedeutet, daß die Orgelstimme, und meistens auch der Contrebaß schweigen sollen, weil der Satz bloß von dem Violonzell zu begleiten ist. Wenn jedoch die Orgel wieder eintreten soll, so wird dieses

durch den Ausdruck con organo (mit der Orgel) angedeutet.

Eben so wird der Ausdruck Tasto Solo, in den bezifferten Baßstimmen häufig angetroffen, und bedeutet, daß der Generalbaßspieler zu der damit bezeichneten Stelle keine Accorde anschlagen, sondern nur mit der linken Hand die Grundstimme allein vortragen soll, weßhalb auch keine Bezifferung über dieselbe gesetzt wird. Kommt hingegen der Ausdruck all' ottava vor, so darf man zwar auch keine Accorde zu der damit bezeichneten Stelle greifen, muß aber doch die Grundstimme mit der Octave verstärken.

Was bisher über die Bezifferung der Accorde überhaupt, und insbesondere der Dreiklänge, gesagt worden ist, wird für den Anfänger hinreichend seyn, der bis itzt nur in die ausführliche Kenntniß der letztern Accorde gesetzt worden ist. Wir erachten es daher für zweckmäßig, bei jeder neuen Gattung von Accorden, die er kennen lernen wird, ihn auch sogleich mit der Bezifferung, welche diese Accorde erfordern, bekannt zu machen.

Bevor jedoch dieser Abschnitt geschlossen wird, dürfte es nicht am unrechten Orte seyn, noch einige Bemerkungen für den angehenden Generalbaßspieler beizufügen. Zum Vortrage des Generalbasses wird nicht nur eine vollkommene Kenntniß der Harmonie, sondern auch eine vielfältige Uebung erfordert, um die Folge der Accorde mit der Grundstimme zugleich ohne Stocken zu treffen, damit dabei alle fehlerhaften Fort-

schreitungen der Intervalle vermieden werden. Er muß besonders darauf aufmerksam seyn, in welcher Octave sich die Hauptstimmen der Composition fortbewegen, und die Lage der Accorde so wählen, daß jene nicht überschritten werden, weil sonst ihre Wirkung geschwächt oder gar vernichtet wird. Diese Aufmerksamkeit ist um so nothwendiger, wenn in Tonstücken solche Stellen vorkommen, die leise vorgetragen zu werden verlangen, wo man meistens statt des vierstimmigen Accompagnement, ein dreistimmiges wählen muß, weil man besonders auf der Orgel die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche des Tones, nicht so, wie auf andern Instrumenten hervorbringen kann. Wenn endlich der Generalbaßspieler bemerkt, daß die Hauptstimmen in den höhern Octaven moduliren, so darf er ihnen mit der Lage der Accorde nicht folgen, sondern er muß sich darauf beschränken, daß der Raum zwischen den Oberstimmen und dem Basse zweckmäßig ausgefüllt werde. Um mit wenigen Worten zu schließen: Der Generalbaßspieler muß sich nebst der Fertigkeit im Treffen, eine scharfe Beurtheilung und einen feinen Geschmack zu eigen machen.

VIII.

Fortschreitung der Accorde, insbesondere der consonirenden Dreiklänge.

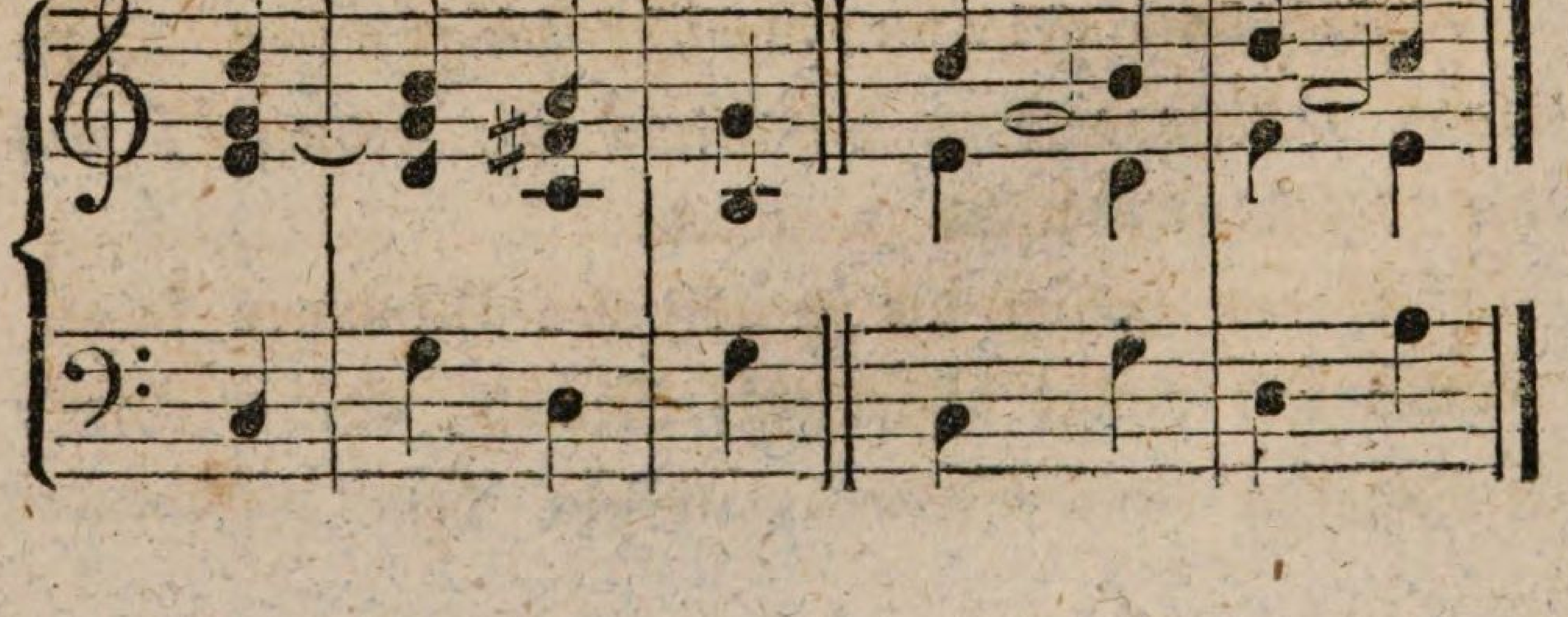
Der außerordentliche Reichthum an Mannigfaltigkeit, welchen die Harmonie darbietet, besteht nicht nur in der Verschiedenheit der einzelnen Accorde, sondern auch hauptsächlich in der beinahe unübersehbaren Anzahl ihrer Verbindungsarten. Nur einen kleinen Beweis hiervon liefern uns schon die mannigfaltigen Verbindungen, deren die drei großen und drei kleinen Dreiklänge, welche jede Tonart enthält, untereinander fähig sind. Wir werden diese Dreiklänge erst in einzelne Verbindungen bringen, und sie dann in ganzen Sätzen, und zwar in solchen aneinander reihen, wo die Grundstimme in gleichförmig steigenden und fallenden Intervallen fortschreitet, und die man eine Progression zu nennen pflegt. Bei dieser Gelegenheit werden wir uns auch zuweilen des Dreiklanges auf der 7ten Klangstufe, obschon er unter der Benennung: doppeltkleiner oder minderwohlklingender Dreiklang insbesondere zu behandeln ist, bedienen, um die Progression nicht zu stören.

Bevor jedoch die praktischen Uebungen folgen, wollen wir einige allgemeine Regeln, oder vielmehr Fingerzeige vorausschicken, welche dem angehenden

Harmoniker und Generalbaßspieler bei seinen Uebungen gut zu statten kommen werden, obschon er in besondern Fällen nicht nothwendig hat sich streng daran zu binden.

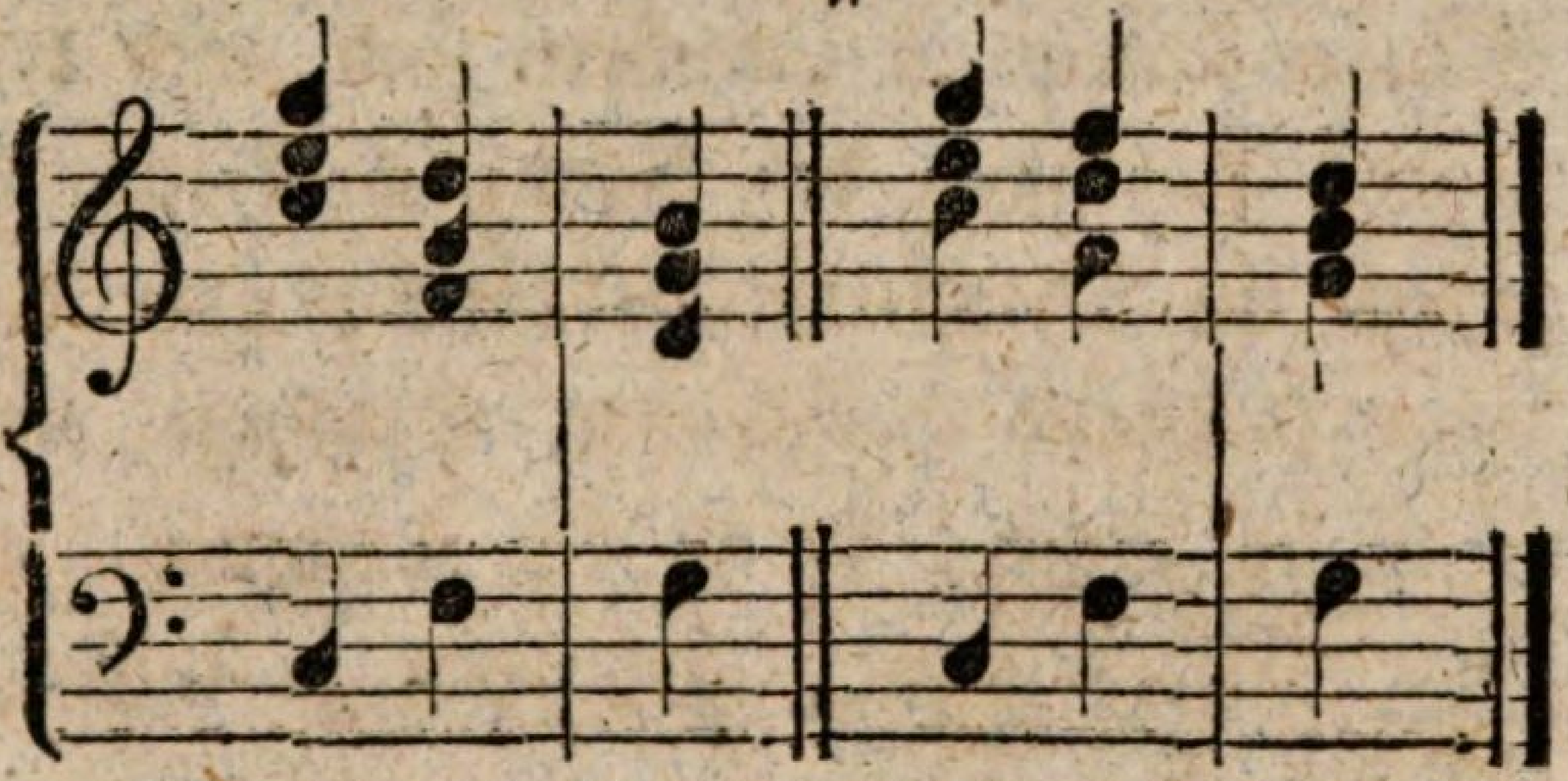
1.) Wenn der folgende Accord mit dem vorhergehenden einen Ton gemeinschaftlich hat, das heißt: wenn im vorhergehenden Accorde z. B. die Altstimme den Ton *g* hat, und im nachfolgenden Accorde auch wieder der Ton *g* enthalten ist, so ist es rathsam, die Lage so zu wählen, daß der diesen beiden Accorden gemeinschaftliche Ton wieder in die Altstimme zu liegen kommt, worauf man sie beide, wenn ein Taktstrich dazwischen fällt, mit einem Bindungszeichen vereiniget, oder wenn sie in einem und demselben Takte sind, in eine Note von größerer Geltung verwandelt, wie bei Nr. 1, weil dadurch die Harmonie zusammenhängend und bündig wird. Doch gibt es wieder viele Fälle, wo man aus andern wichtigen Gründen davon abgehen muß.

No. 1. oder

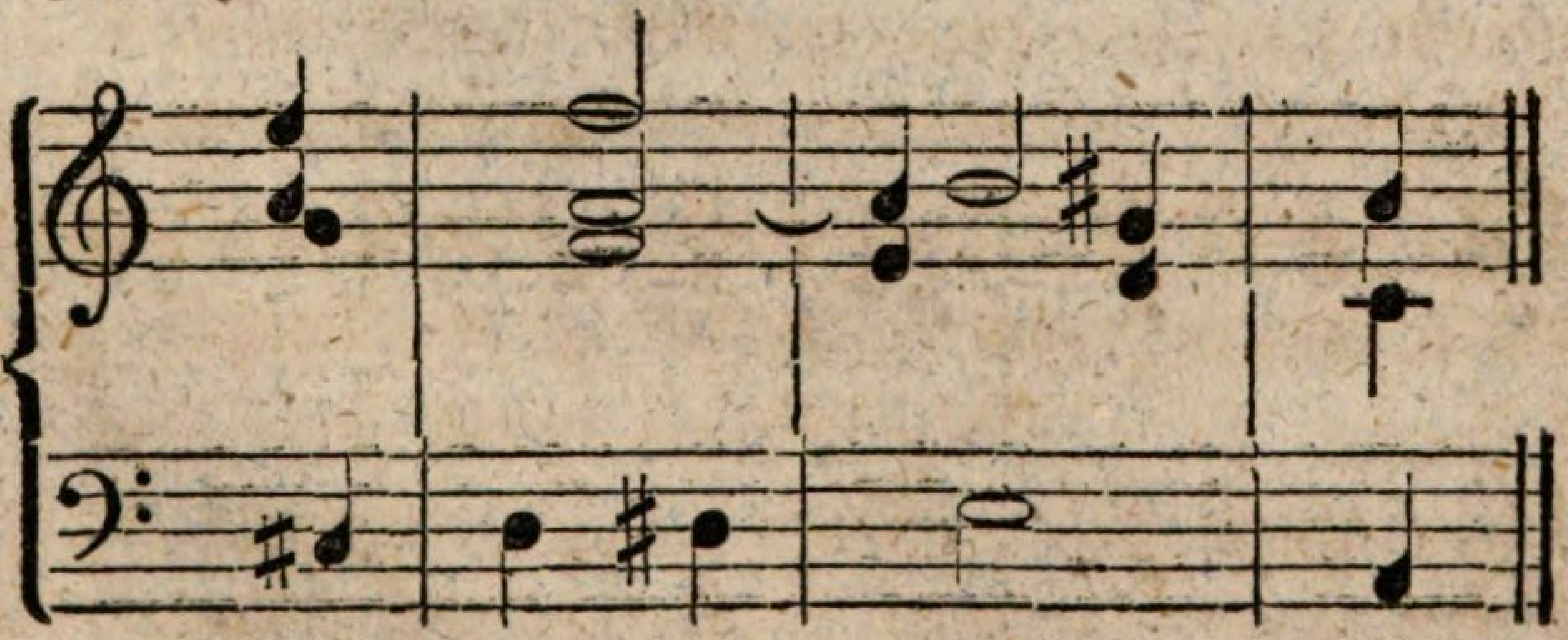


2.) Sollen die Töne zu dem folgenden Accorde so gewählt werden, daß sie den Tönen des vorhergehenden am nächsten sind; das heißt: man soll von einem Accorde zum folgenden nicht durch Sprünge fortschreiten, wie z. B. No. 2. Sollte es jedoch die Nothwendigkeit erheischen, daß eine oder die andere Stimme, statt auf die nächste Stufe, auf eine entferntere zu gehen gezwungen wäre, so ist es besser, wenn der Sprung in der obersten, als in einer Mittelstimme gemacht wird z. B. No. 3.

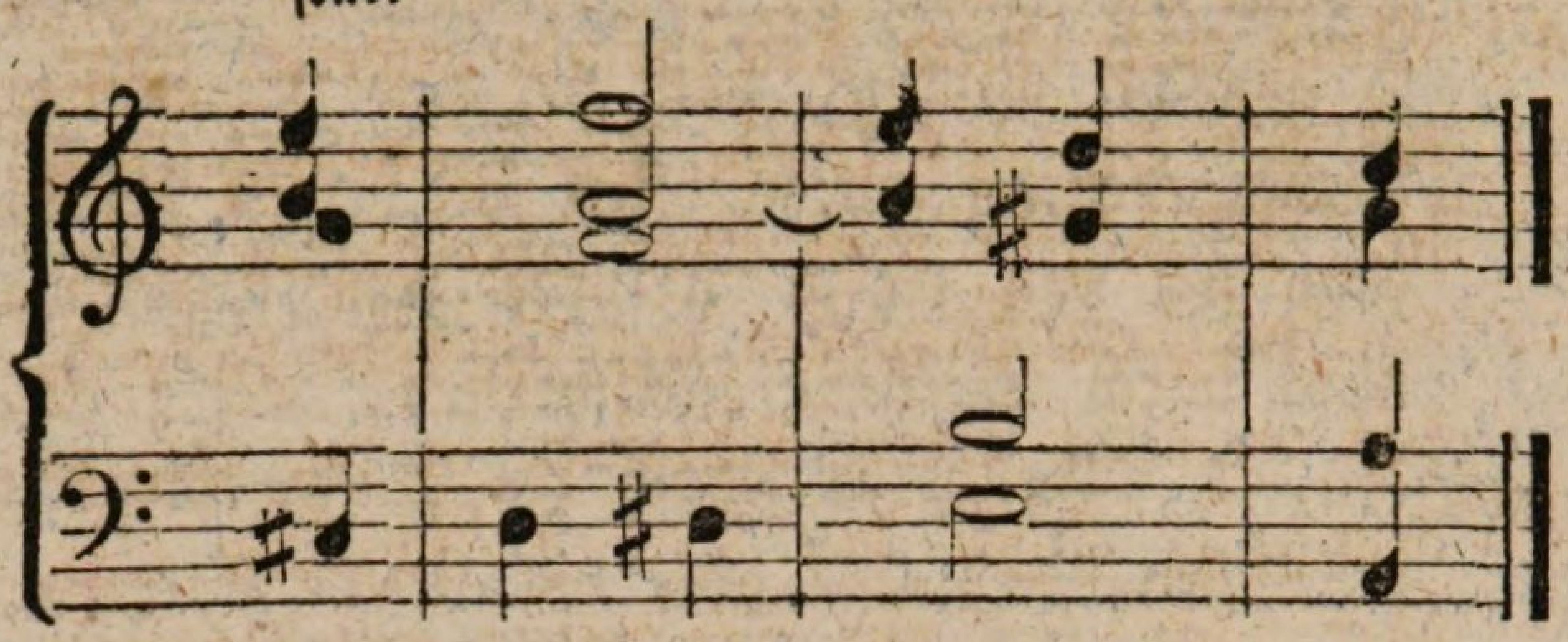
No. 2. besser



No. 3.

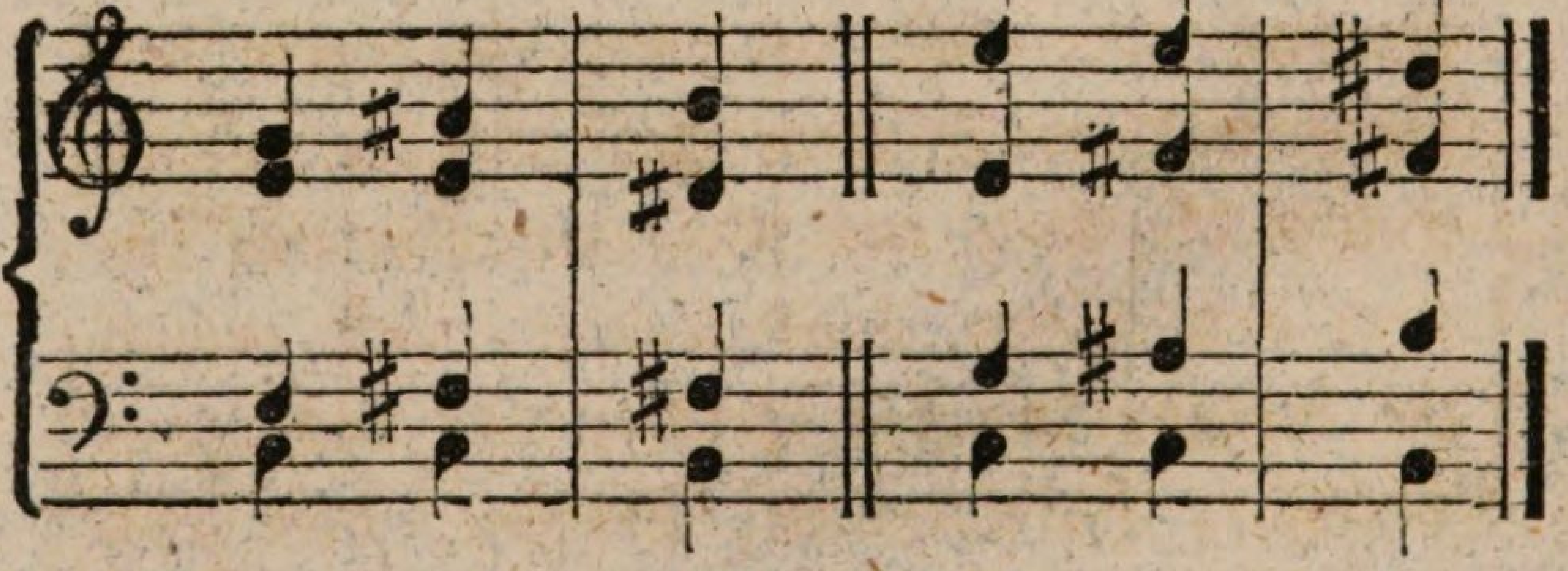


statt



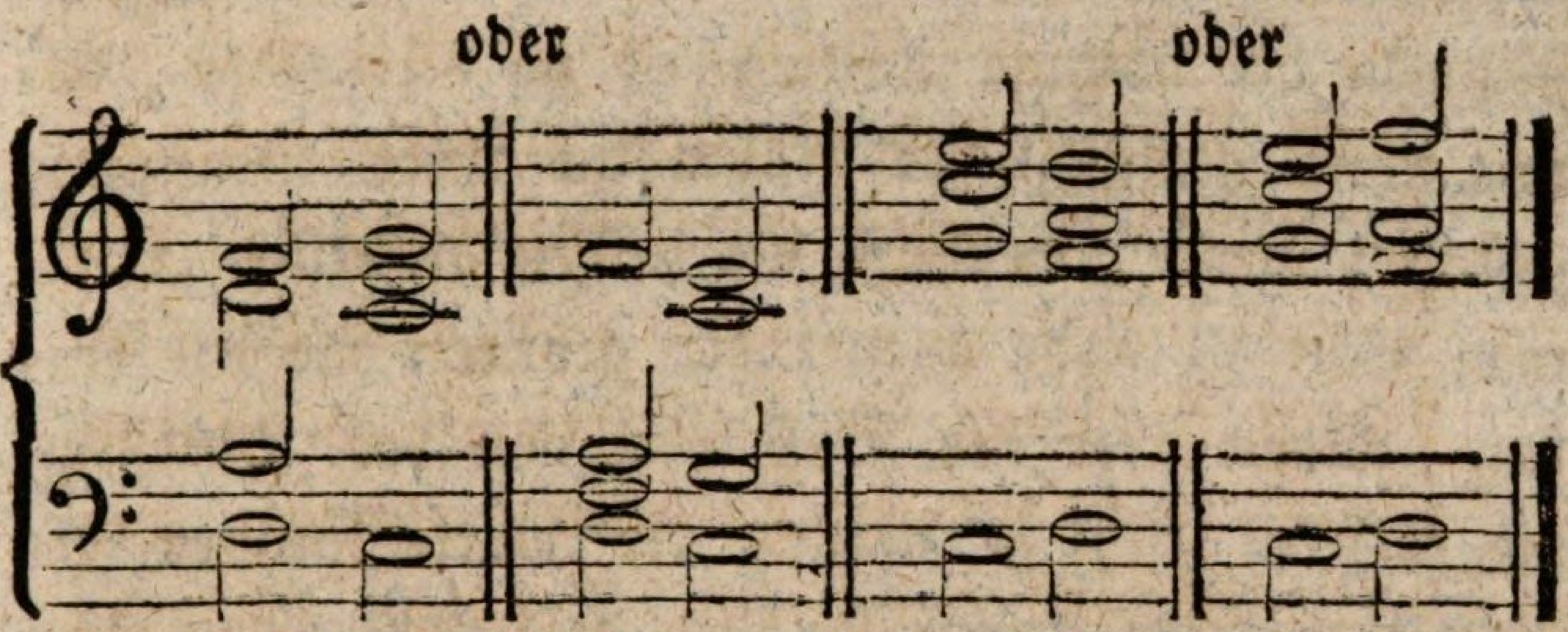
3.) Soll man so viel als möglich vermeiden, von einer Klangstufe zur andern durch übermäßige Intervallensprünge, als: übermäßige Secunde, Quinte und Sexte, wozu auch noch die große Quarte und Septime gerechnet werden, fortzuschreiten, weil diese Intervalle für den Sänger schwer zu intoniren sind, und den fließenden Fortgang der Stimmen stören. Wenn jedoch ein besonderer Ausdruck, oder ein anderer Umstand dergleichen Sprünge erfodert, so ist es besser, sie in der höchsten, als in einer Mittelstimme, geschehen zu lassen, wie bei No. 4.

No. 4. statt



4.) Wenn nach einem Accorde ein anderer folgt, der mit ihm gar keinen Ton gemeinschaftlich hat, so entgeht man einer fehlerhaften Fortschreitung am leichtesten und sichersten dadurch, daß man die obern Stimmen in der Gegenbewegung gegen den Baß fortschreiten läßt, oder auch, daß nur eine davon mit Letzterem in der geraden, und die übrigen in der Gegenbewegung sich fortbewegen. Siehe No. 5.

No. 5.



5.) Sollte man in die Nothwendigkeit versetzt werden, mit allen Stimmen auf- oder abwärts springen zu müssen, so läßt sich dieses am füglichsten bewerkstelligen, wenn ein und derselbe Accord zweimal nach einander vorkommt, oder auch bei einer Grundnote von längerer Dauer, indem man auf der zweiten Hälfte der Note nach Erforderniß in eine höhere oder tiefere Lage springt, und endlich bei Ruhepunkten des Geistes, als: nach Tonschlüssen, Halbkadenzen, Absätzen, oder auch nach einer Pause.

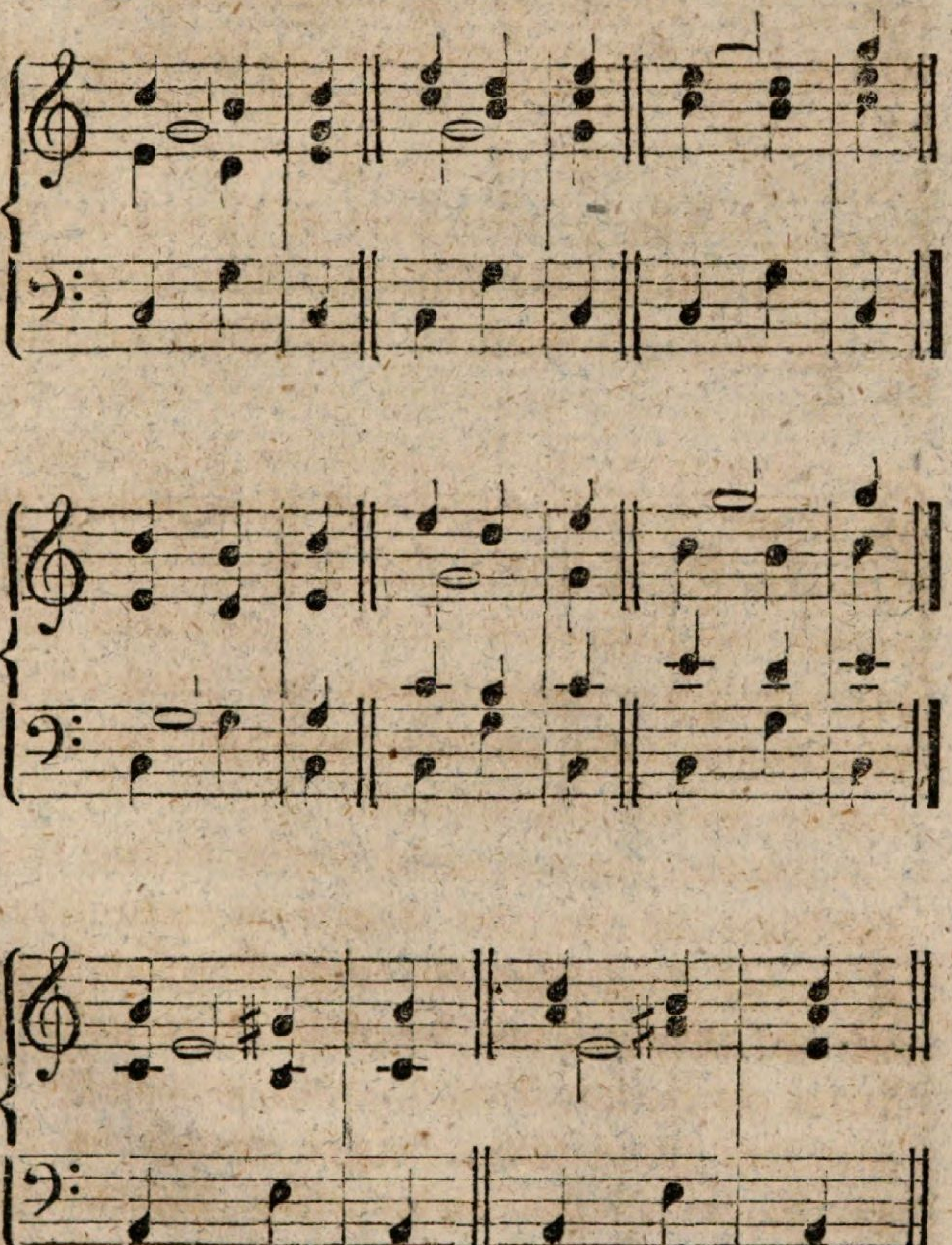
6.) Endlich hat man überhaupt auf den Gang der obersten Stimme das vorzüglichste Augenmerk zu richten, indem sich diese vor den übrigen am meisten heraushebt.

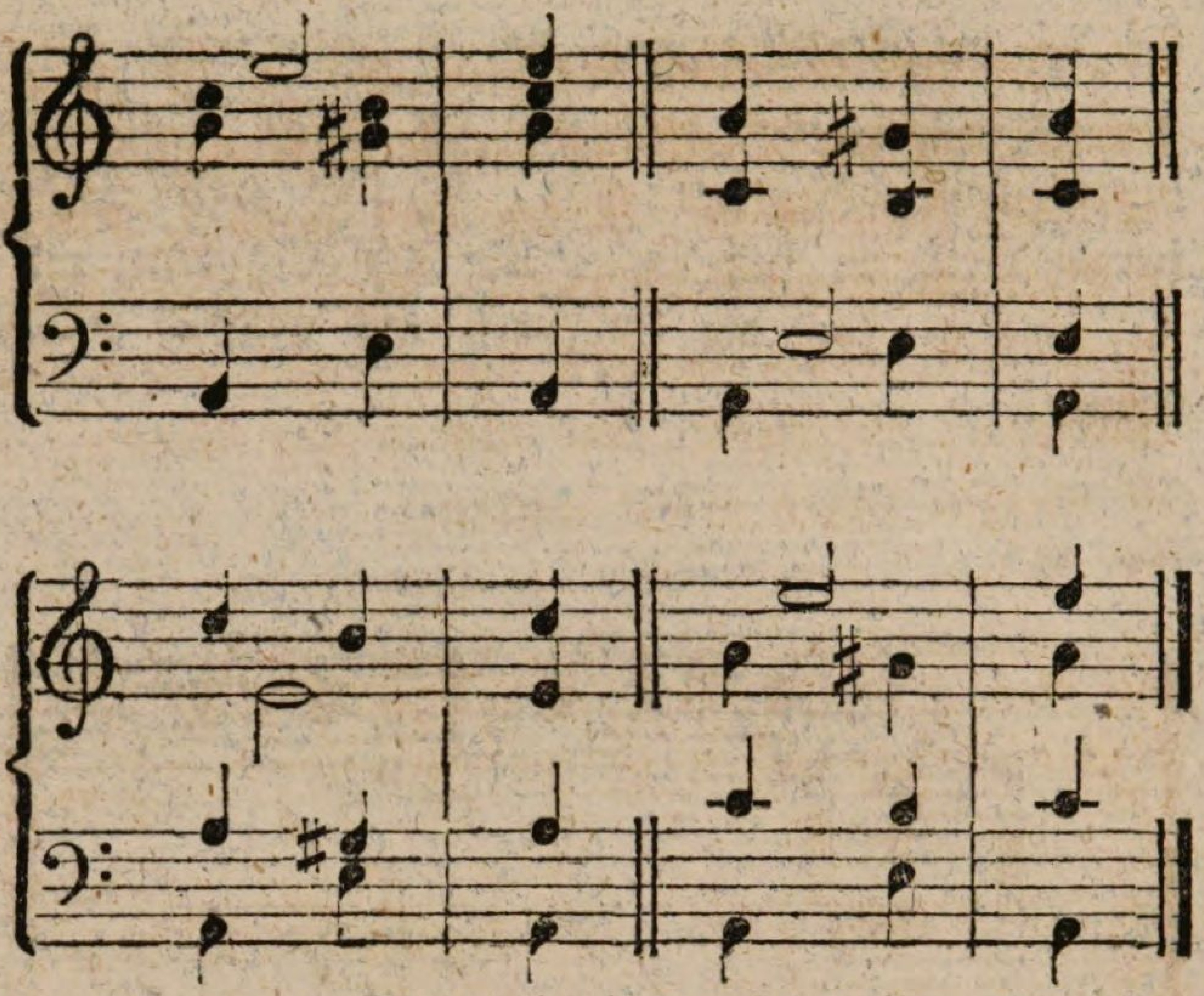
Man muß daher beflissen seyn, in ihrer Fortschreitung alles Holperige und Unsingbare zu vermeiden, das Steigen und Fallen der Töne so viel möglich durch kleinere Intervalle zu bewirken, und bei Sprüngen nur die leichtern und faßlichern zu gebrauchen. Hierbei ist aber auch auf die Mittelstimmen die nöthige Achtsamkeit zu verwenden, damit ihnen hinlänglicher Raum zu ihrer Bewegung gestattet werde, weßhalb die beiden äußersten Stimmen nicht zu nahe aneinander gebracht werden dürfen. Wenn aber der Baß weit von der Oberstimme entfernt ist, so müssen die Mittelstimmen den Raum zwischen beiden in einer proportionirten Entfernung von einander ausfüllen, damit keine große Lücke zwischen der Oberstimme und ihrer obersten Mittelstimme, oder zwischen dem Basse und seiner nächsten Mittelstimme entstehe.

Die einfachste und natürlichste Verbindung zweier Dreiklänge in einer zum Grunde liegenden Tonart ist die des Dreiklanges der ersten Klangstufe mit jenem der fünften, und umgekehrt, sowohl in der harten als weichen Tonart, welche in allen drei Lagen Statt finden kann, No. 6. Ferner die Verbindung des Dreiklanges der ersten Klangstufe mit jenem der vierten, und umgekehrt, No. 7. Da

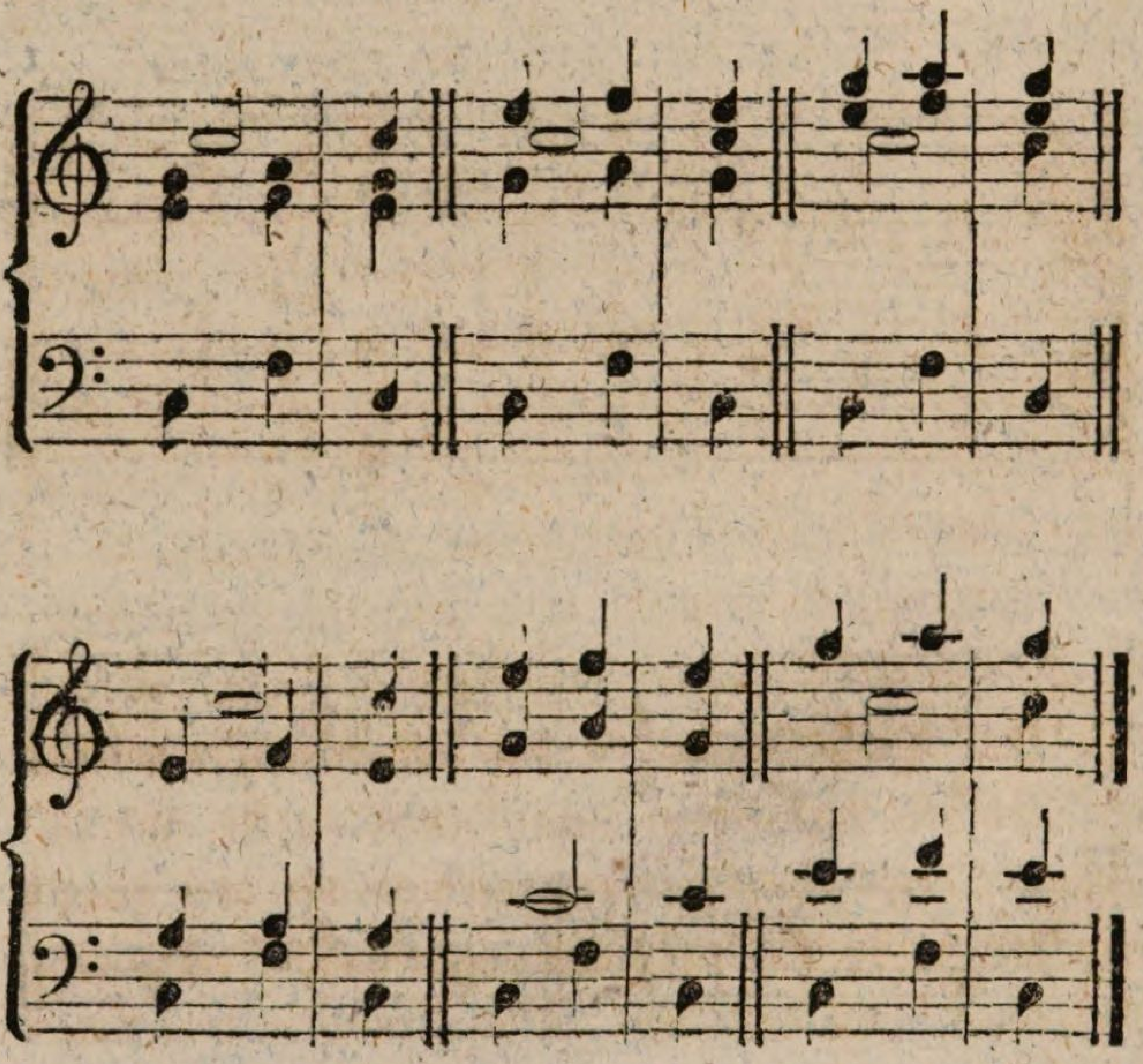
sich bei der Fortbewegung der Accorde nicht selten Fälle ereignen, wo man aus der engen Harmonie in die weite übergehen muß, so sind diese beiden kurzen Beispiele auch in letzterer Art dargestellt, welche zugleich für die folgenden als Muster dienen können.

No. 6.



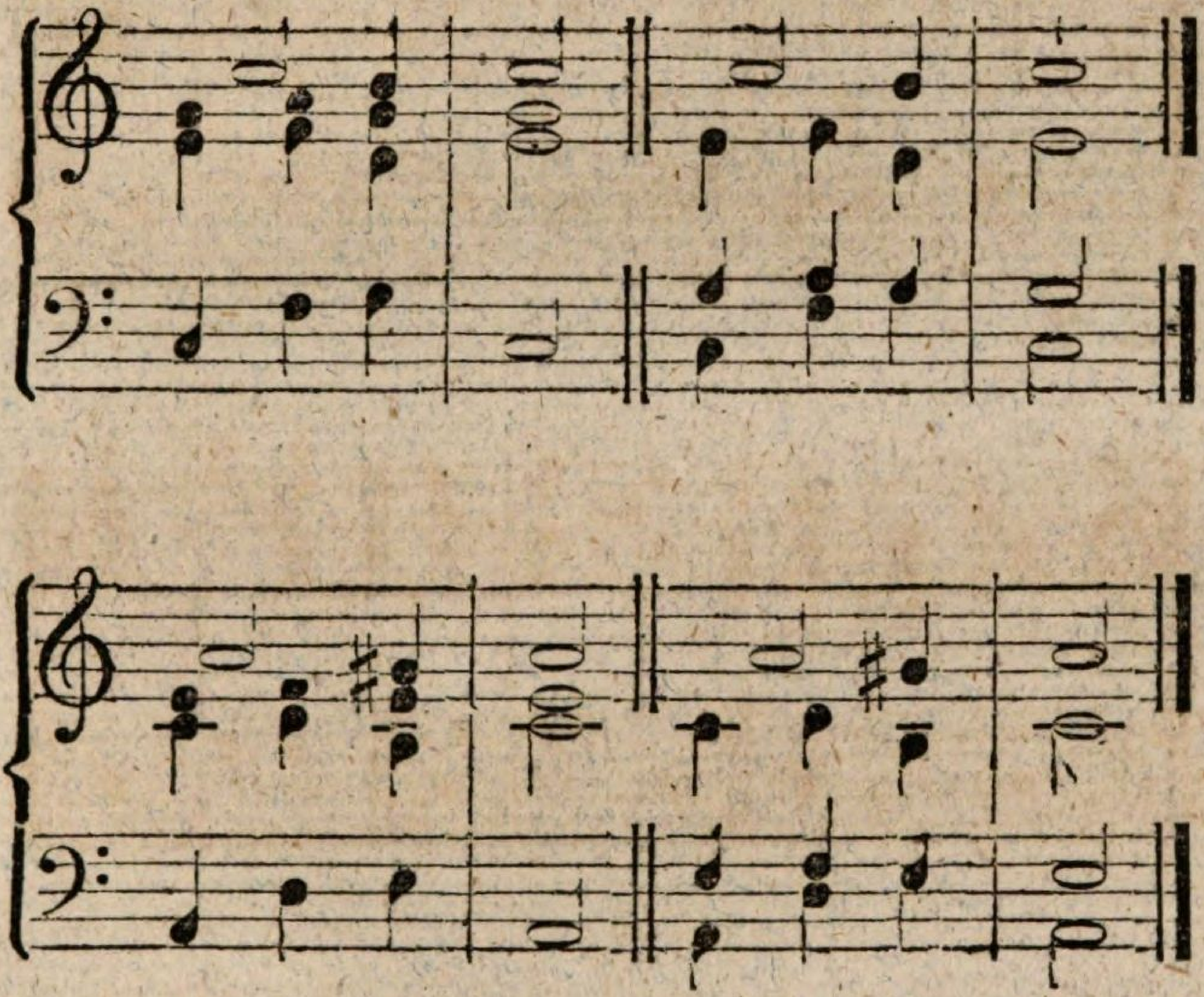


No. 7.



In dem folgenden Beispiele No. 8 ist zu erkennen, wie der Dreiklang der 4ten Klangstufe mit jener der 5ten in der harten und weichen Tonart in Verbindung gebracht werden kann. Der Kürze wegen sind sie nur in einer Lage, enger und weiter Harmonie, dargestellt, und können zur Uebung in die übrigen Lagen gesetzt werden.

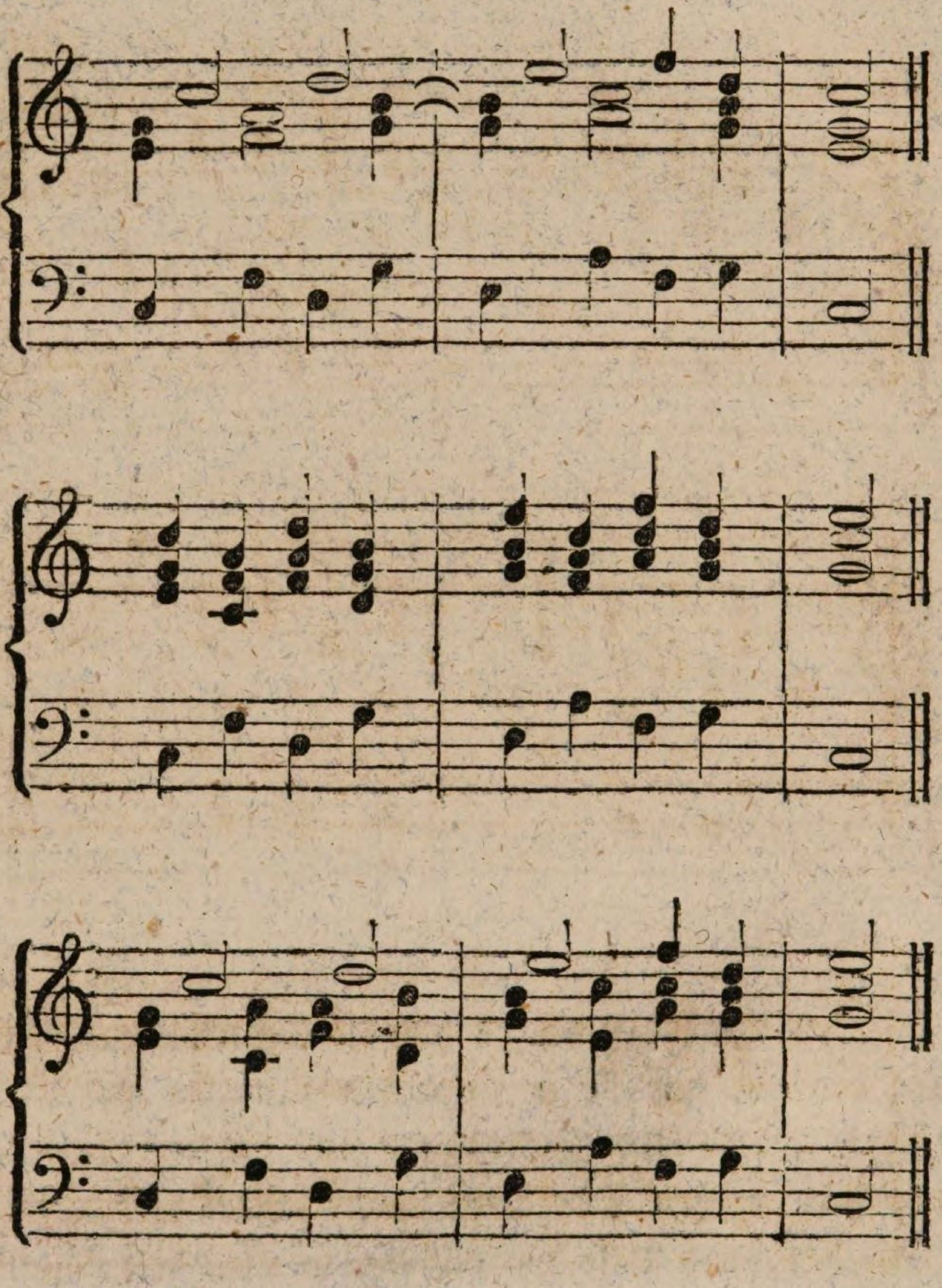
No. 8.

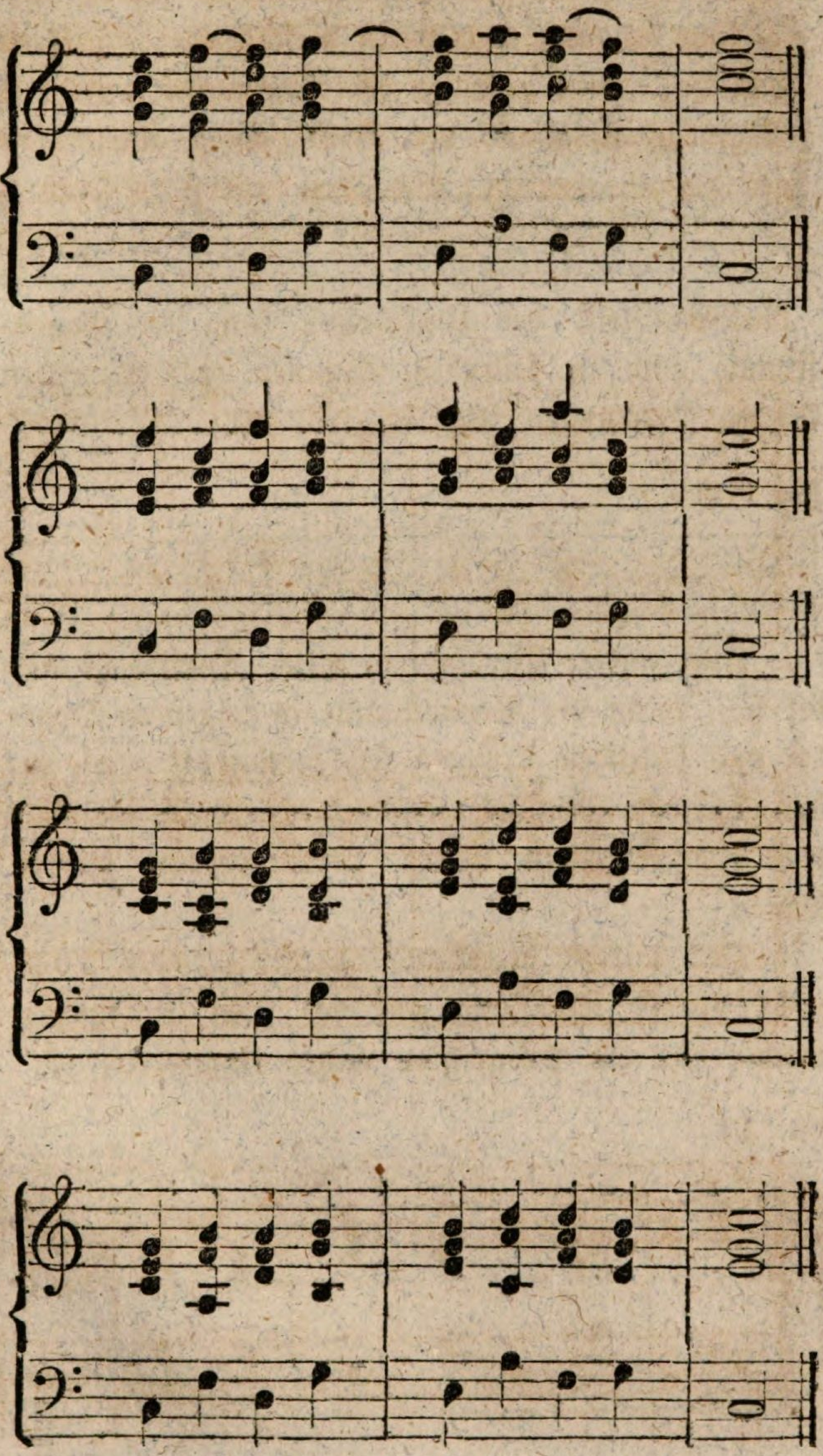


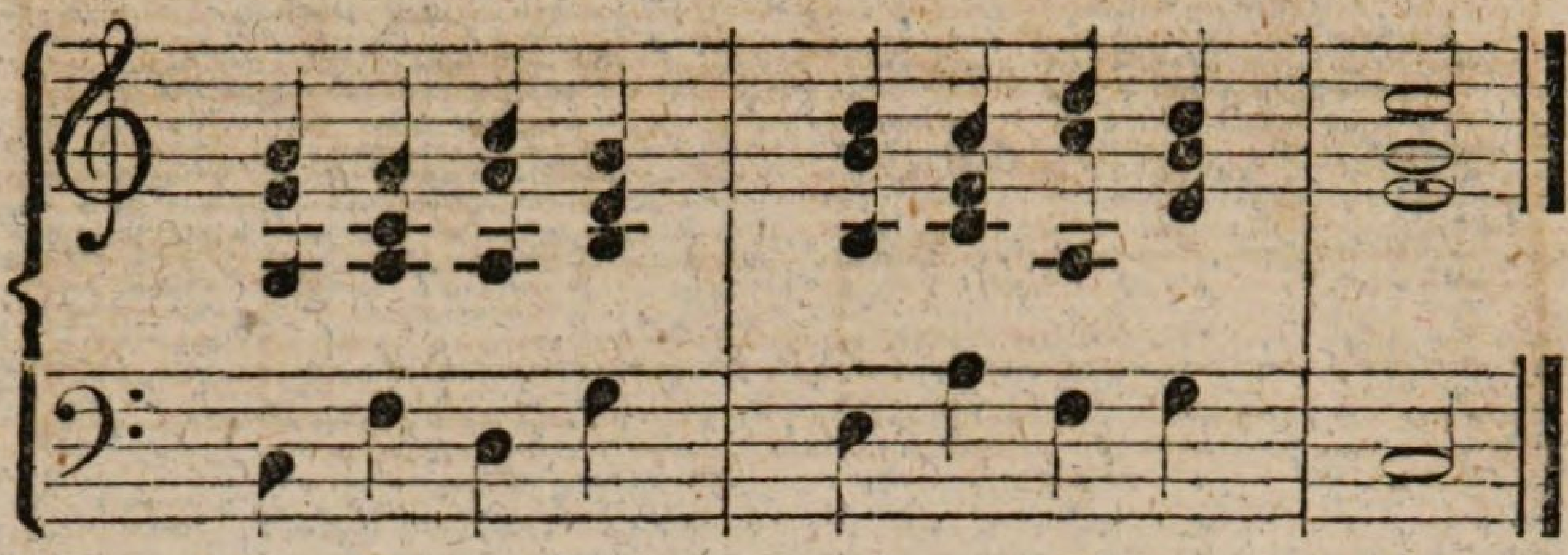
Im Beispiele No. 9 wo die Grundstimme von der Art ist, daß sie in steigenden Quarten und fallenden Terzen sich fortbewegt, sind die drei harten und drei weichen Dreiklänge untereinander verbunden. Außerdem, daß diese Verbindung in allen drei Lagen

enger und zerstreuter Harmonie statt finden kann, so kann es auch noch durch verschiedene, theils wesentliche, theils zufällige Veränderungen mittelst der Gegenbewegung und der Verdopplung mannigfaltiger gemacht werden, wie eben daselbst zu sehen ist.

No. 9.

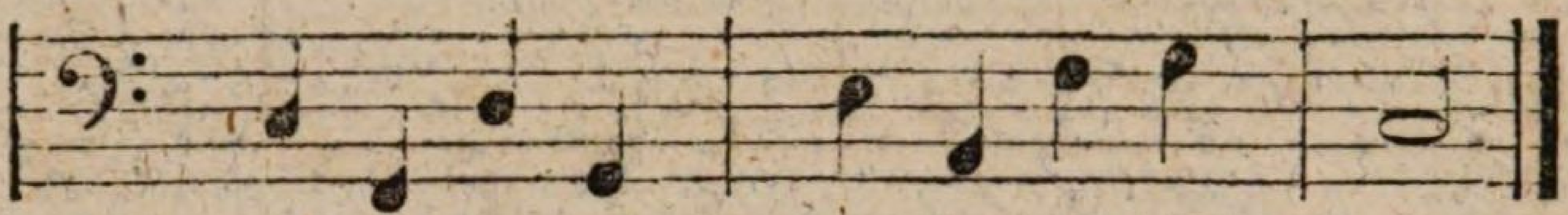






Vermittelst der Umkehrung kann die Grundstimme auch in fallenden Quinten und steigenden Sexten fortschreiten, wie bei No. 10.

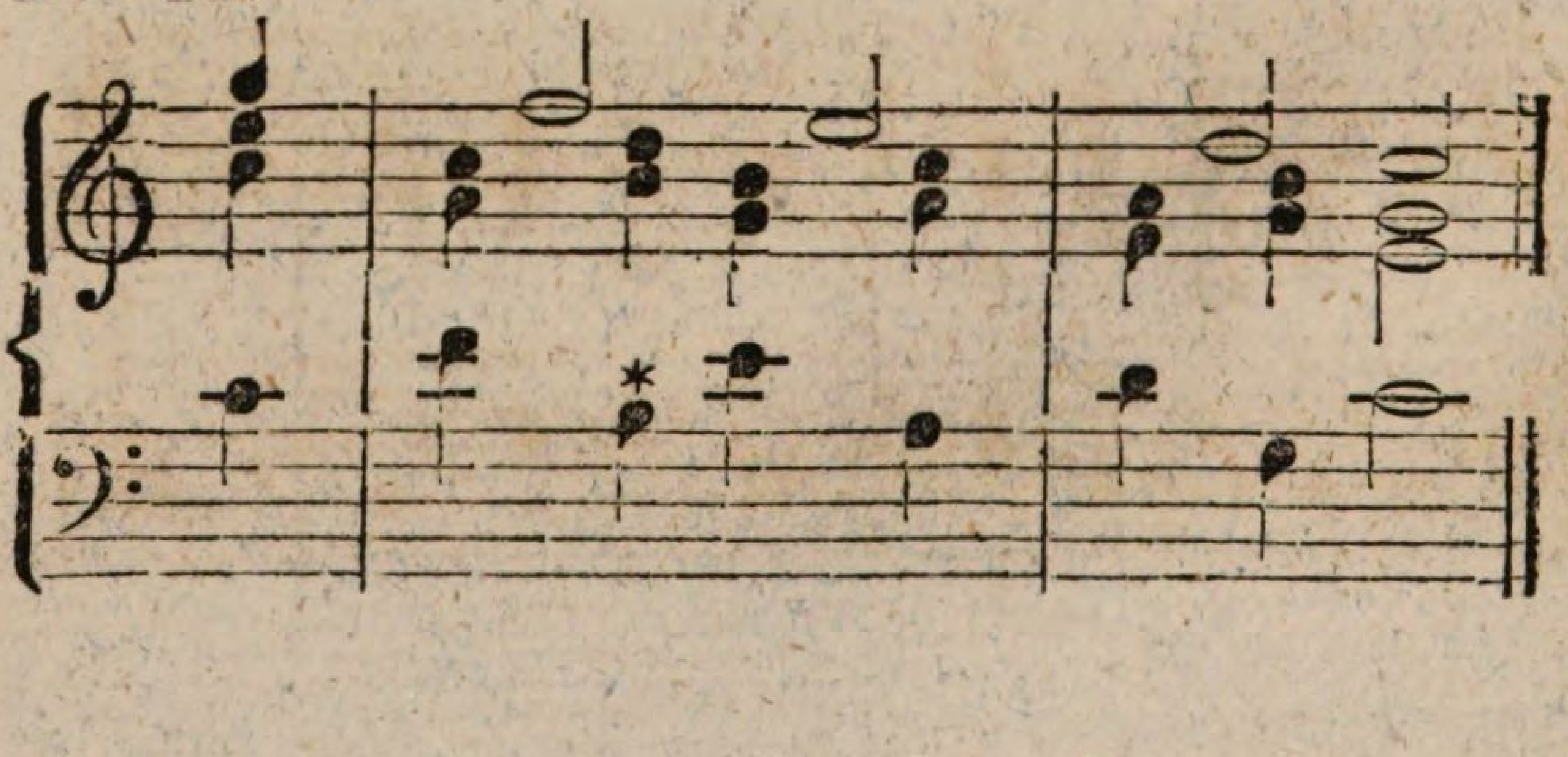
No. 10.

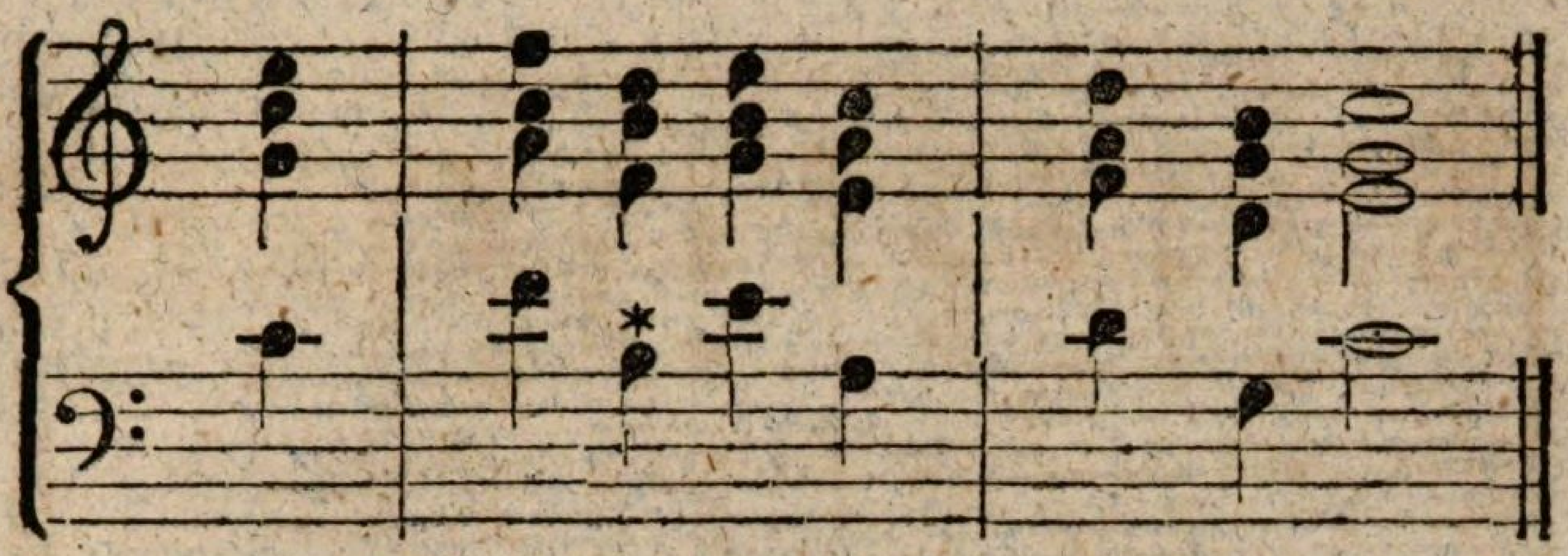


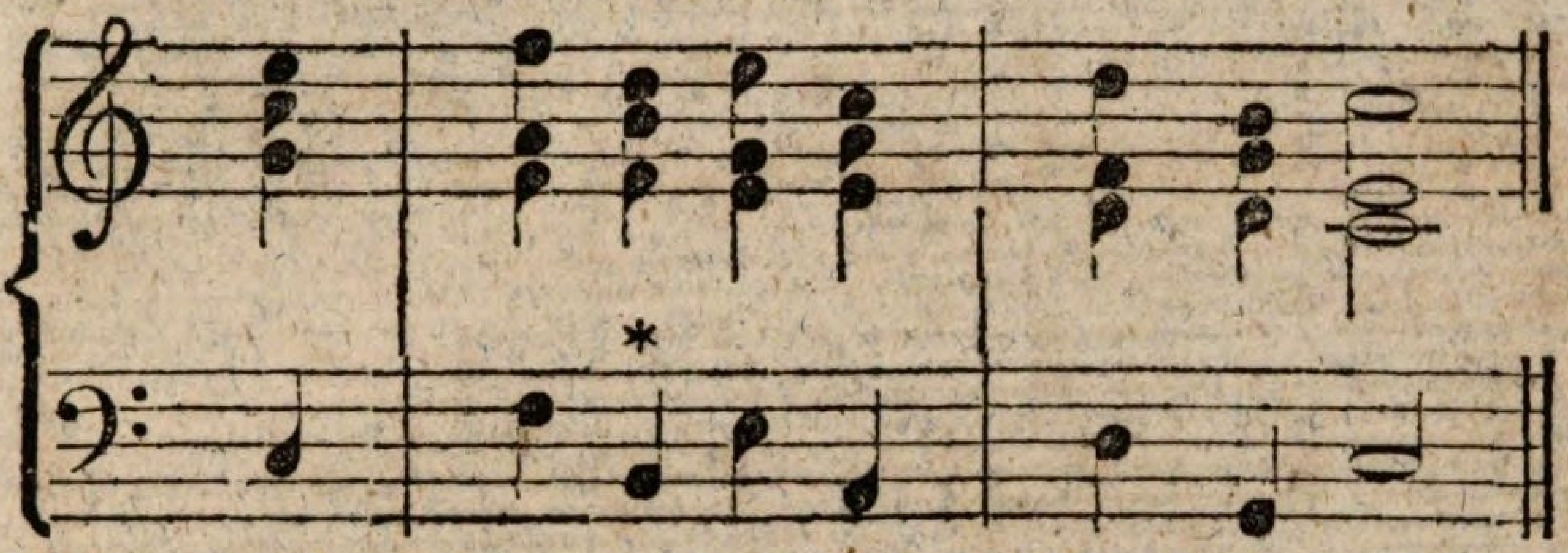
Eine andere Verbindung dieser Dreiklänge bildet sich, wenn die Grundstimme in steigenden Quarten und fallenden Quinten sich fortbewegt, wie bei No. 11, wo ebenfalls Veränderungen durch die schon oben angezeichneten Mittel hervorgebracht werden können.

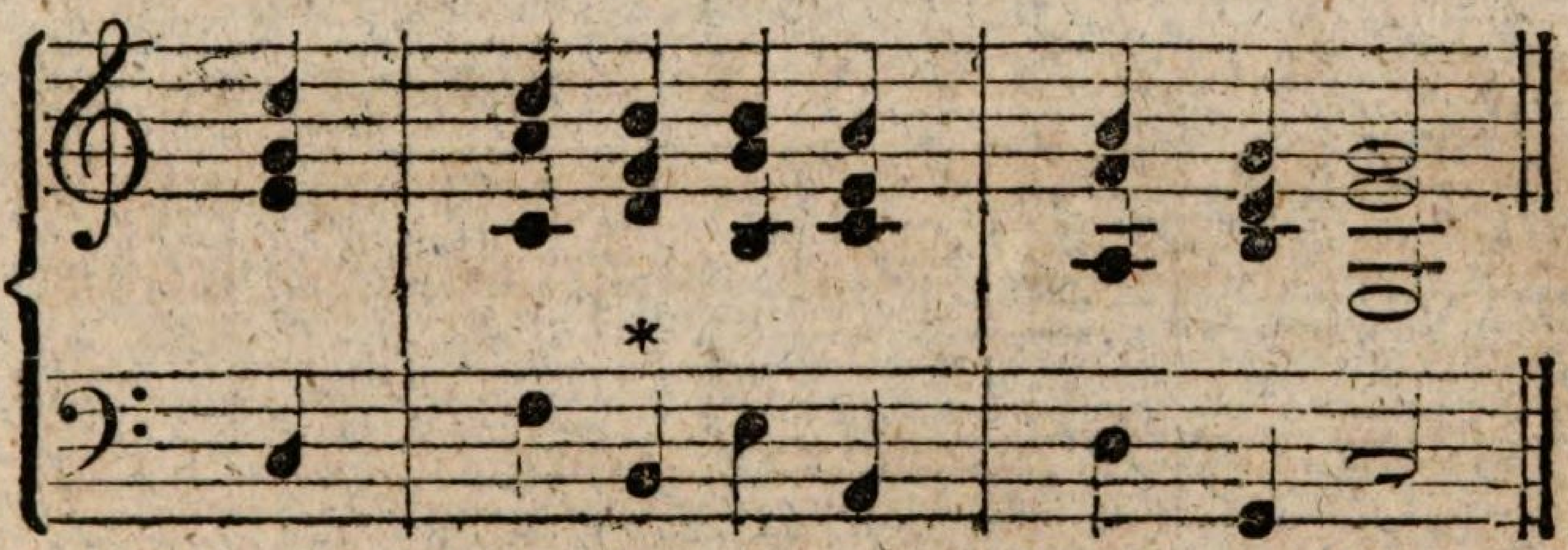
Der mit * bezeichnete Accord ist der doppeltkleine Dreiklang auf der 7ten Klangstufe, welcher hier der Progression wegen eingeschaltet ist.

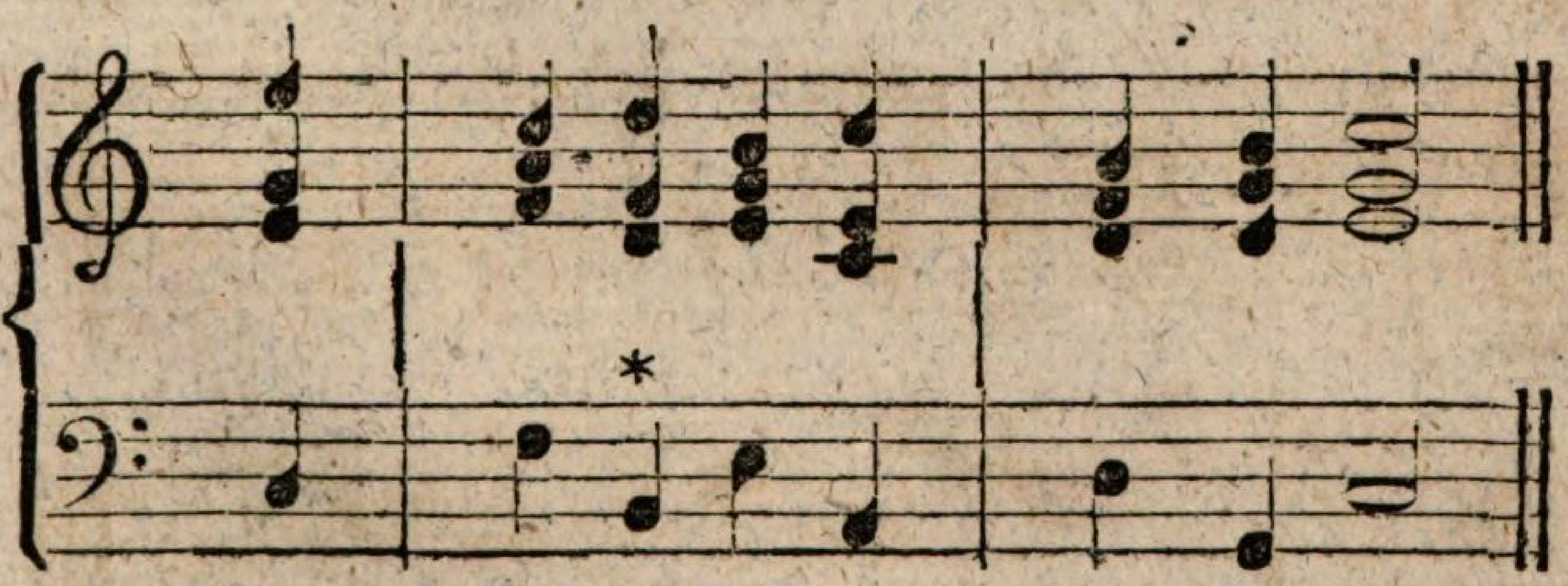
No. 11.



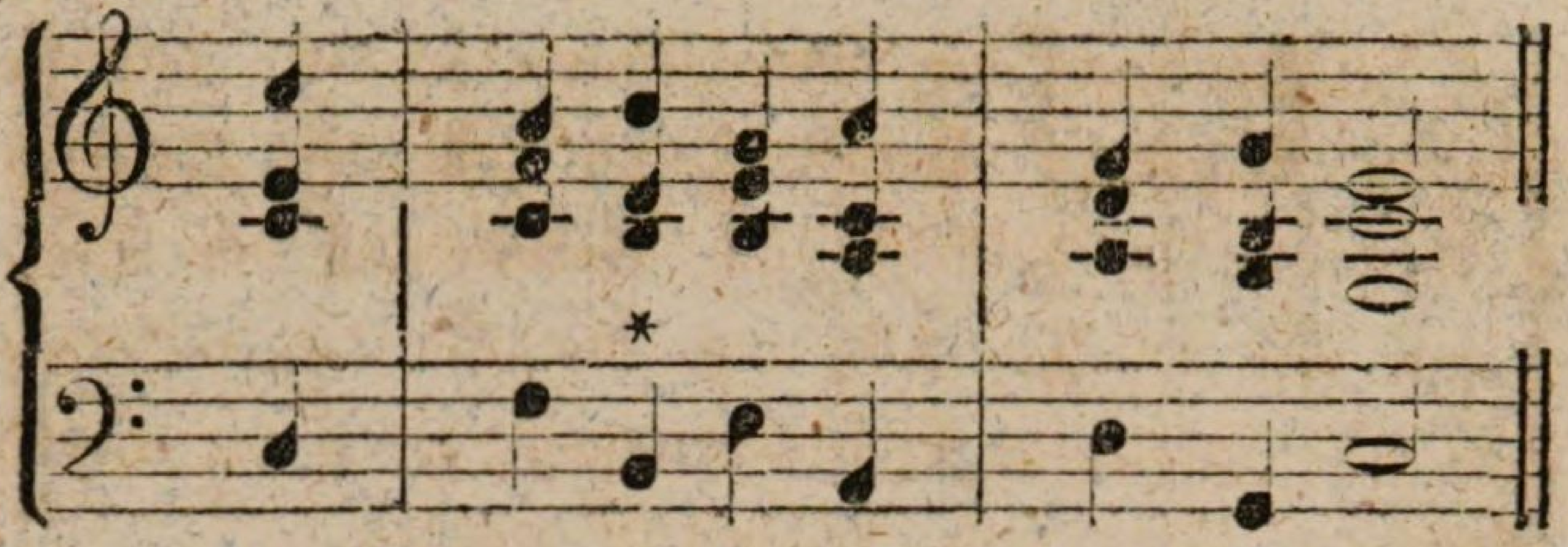


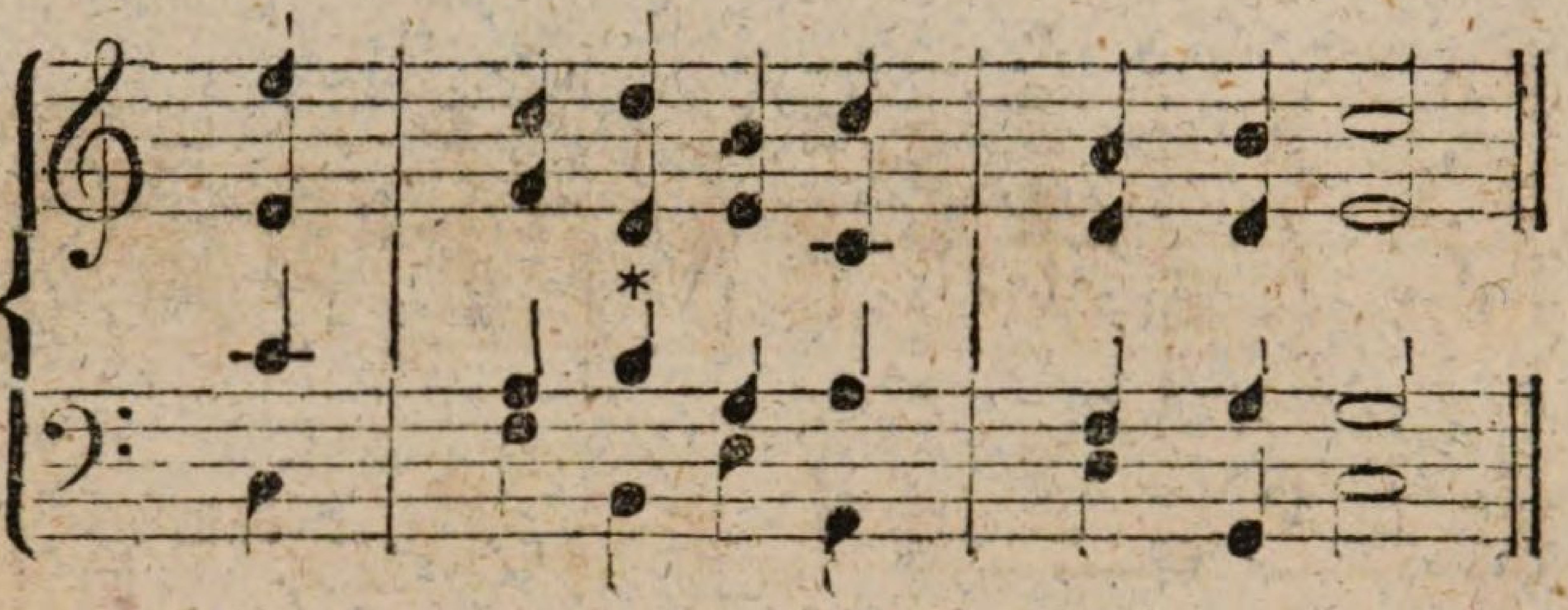


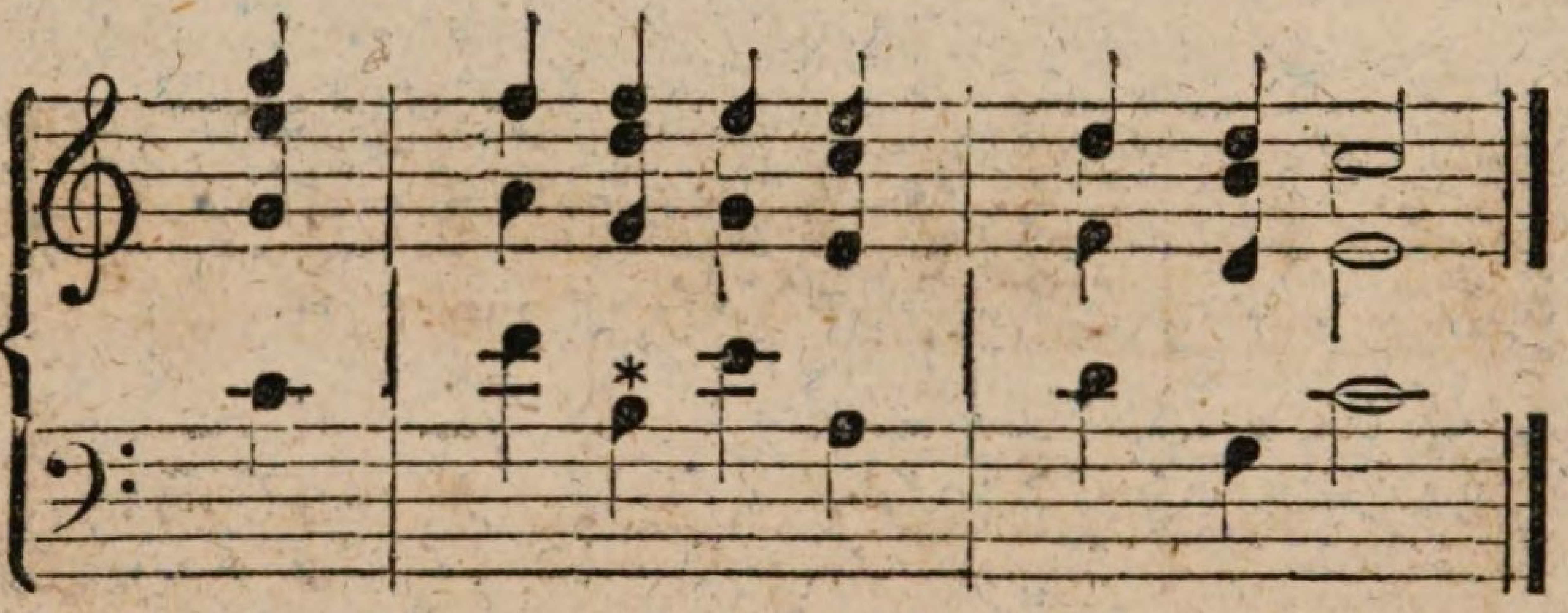




Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

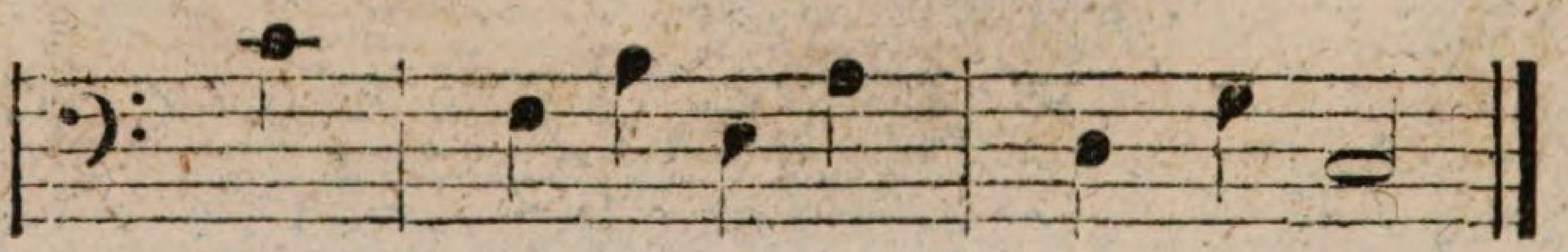






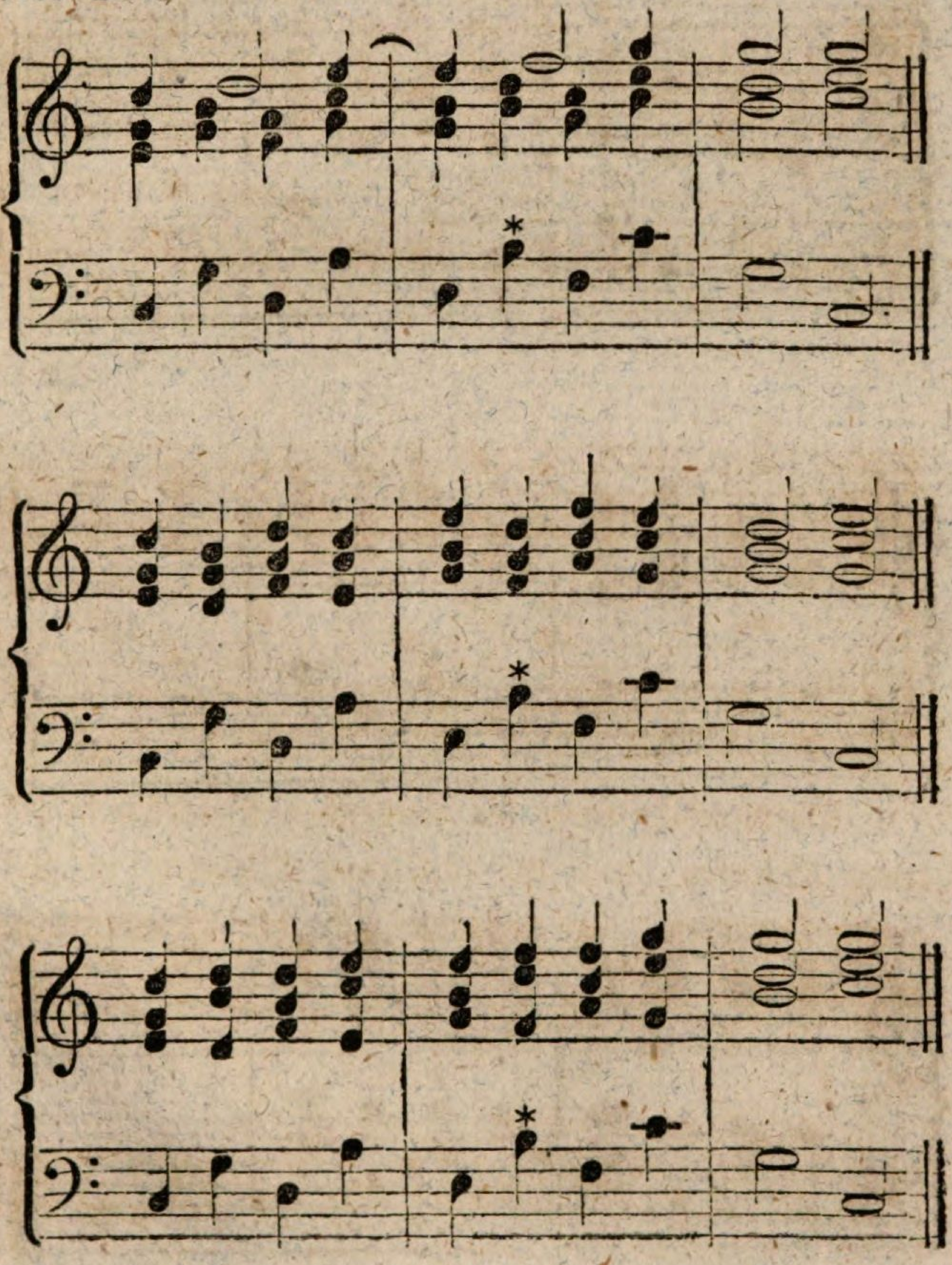
Verwandelt man die steigenden Quarten in fallende Quinten, und die fallenden Quinten in steigende Quarten, so gestaltet sich die Grundstimme wie bei No. 12.

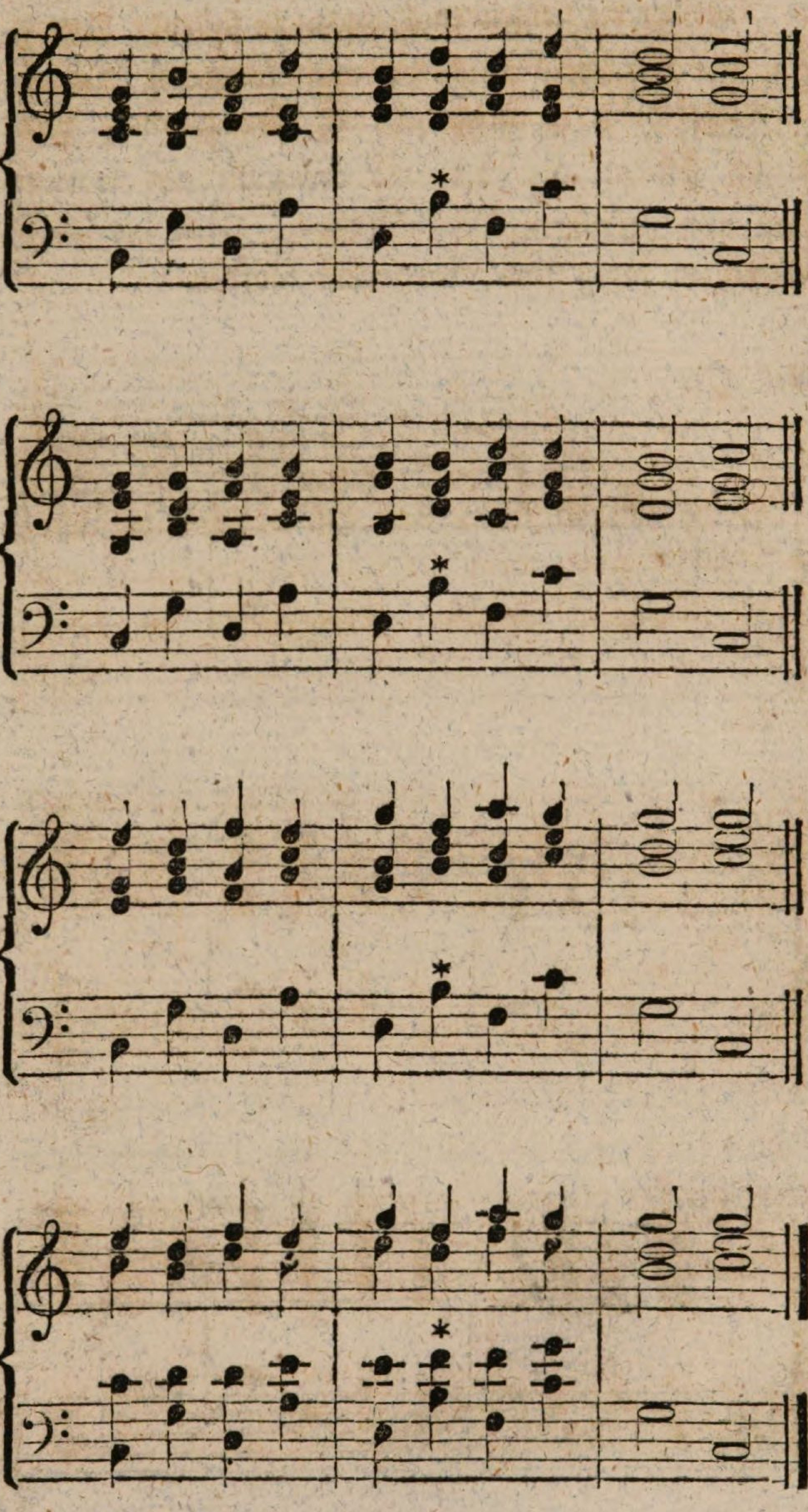
No. 12.



Richtet man die Grundstimme so ein, daß sie sich in steigenden Quinten und fallenden Quarten fortbewegt, so entsteht eine Verbindung der Dreiklänge wie bei No. 13, wo ebenfalls die wesentlichen und zufälligen Veränderungen, deren die obern Stimmen fähig sind, dargestellt worden.

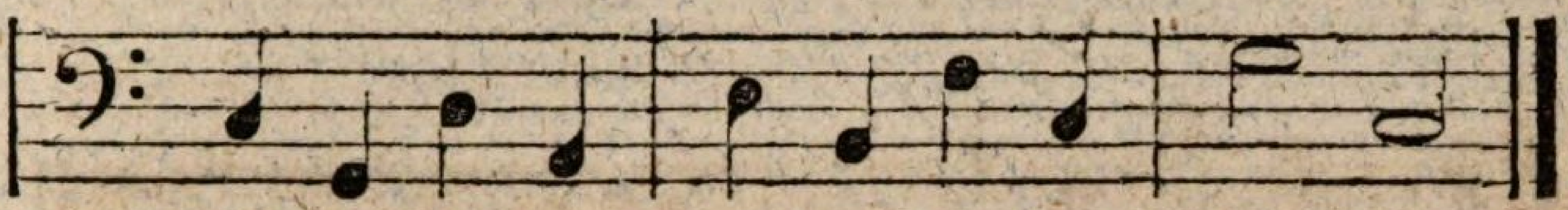
No. 13.





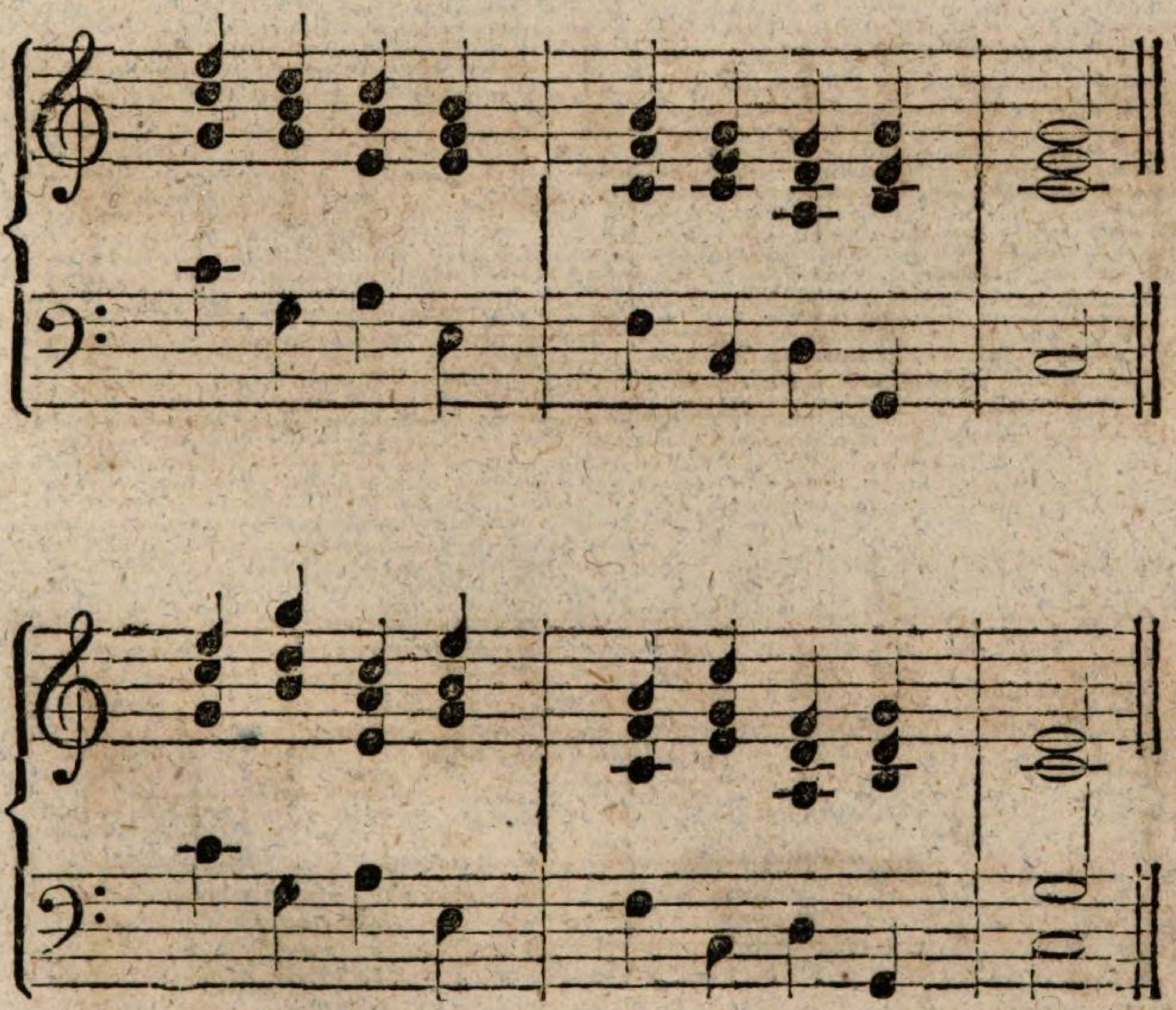
Werden die steigenden Quinten in fallende Quarten, und die fallenden Quarten in steigende Quinten umgekehrt, so erscheint die Grundstimme wie bei No. 14.

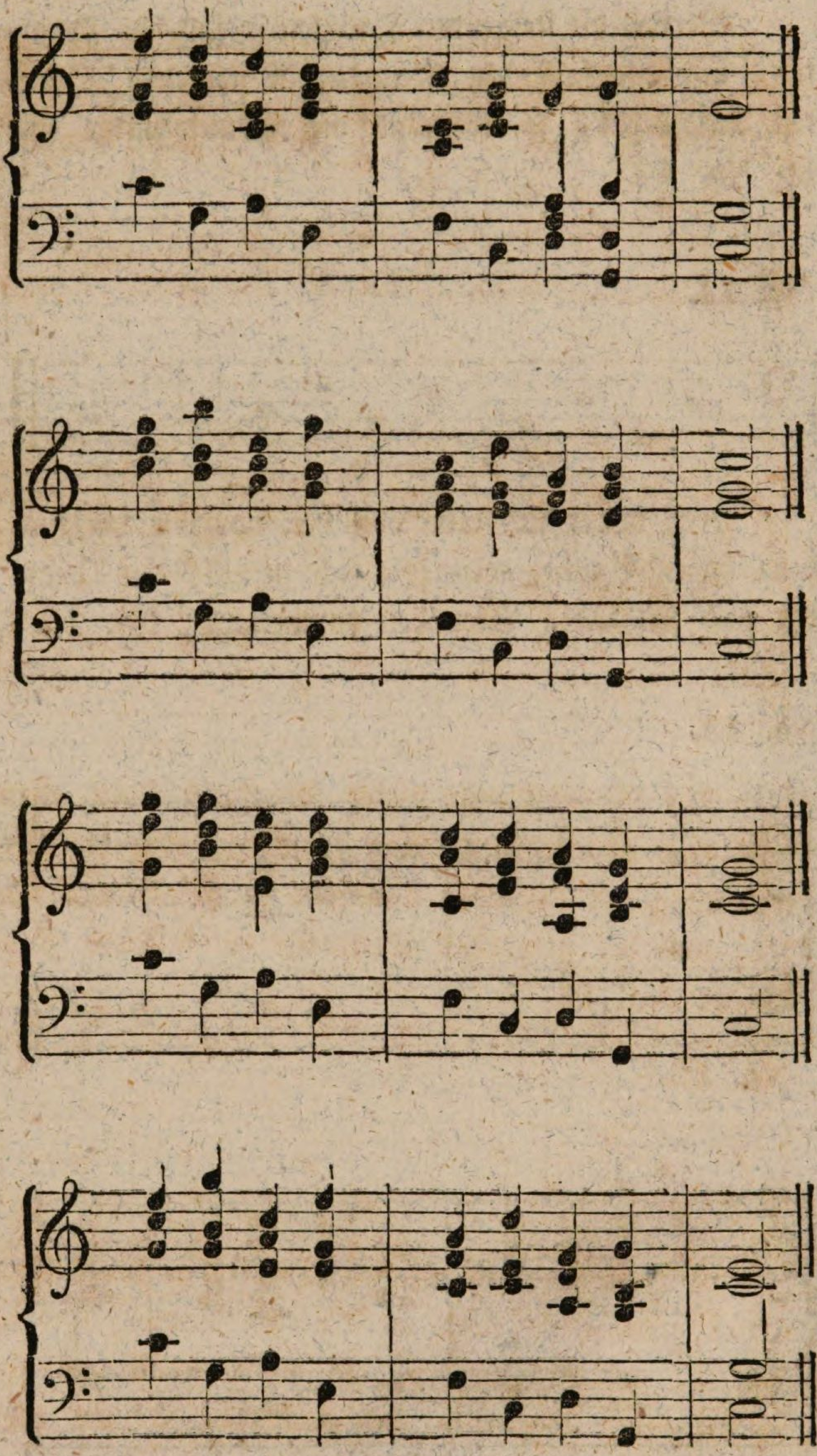
No. 14.

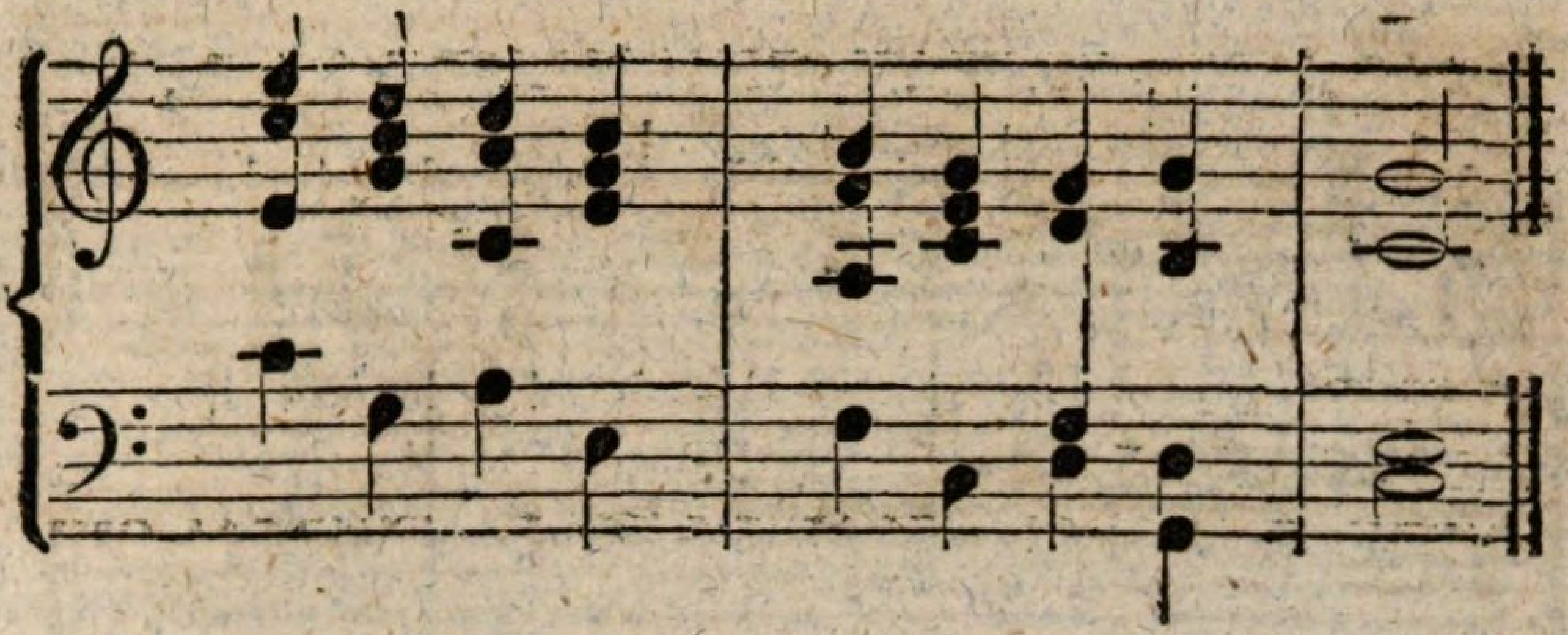


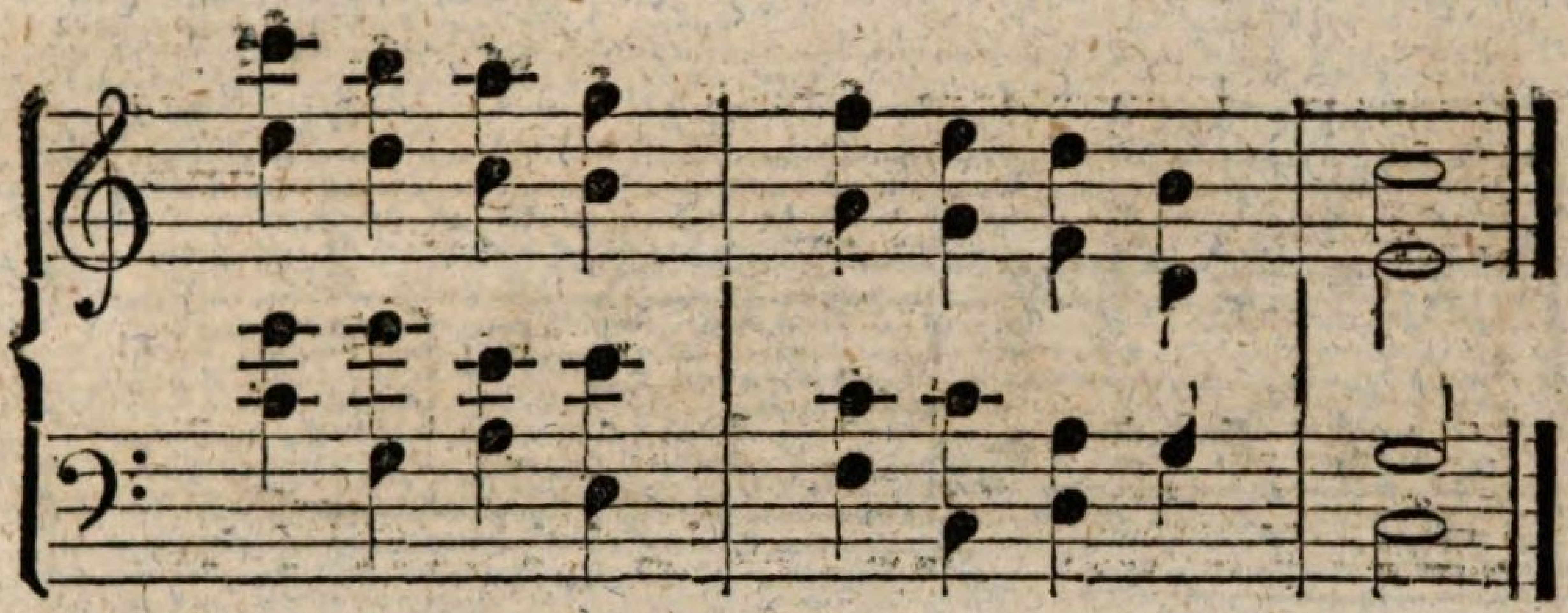
Noch bildet sich eine von den vorigen verschiedene Grundstimme, wenn sie sich in fallenden Quarten und steigenden Secunden fortbewegt; No. 15.

No. 15.



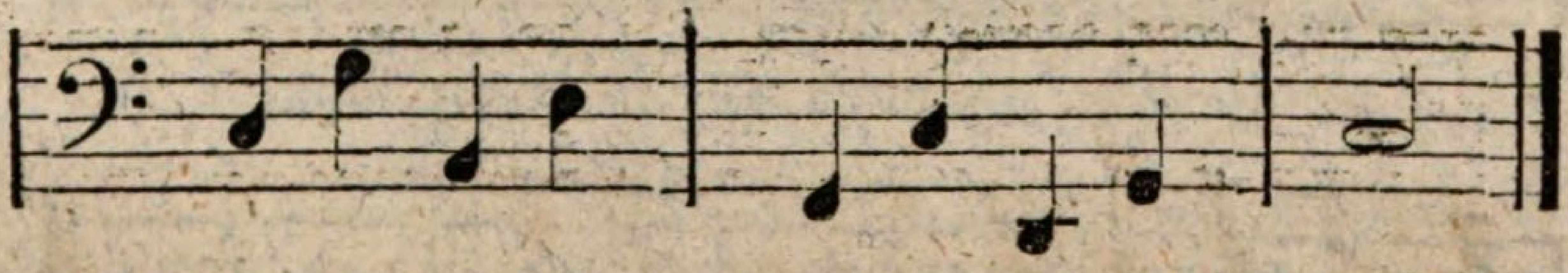






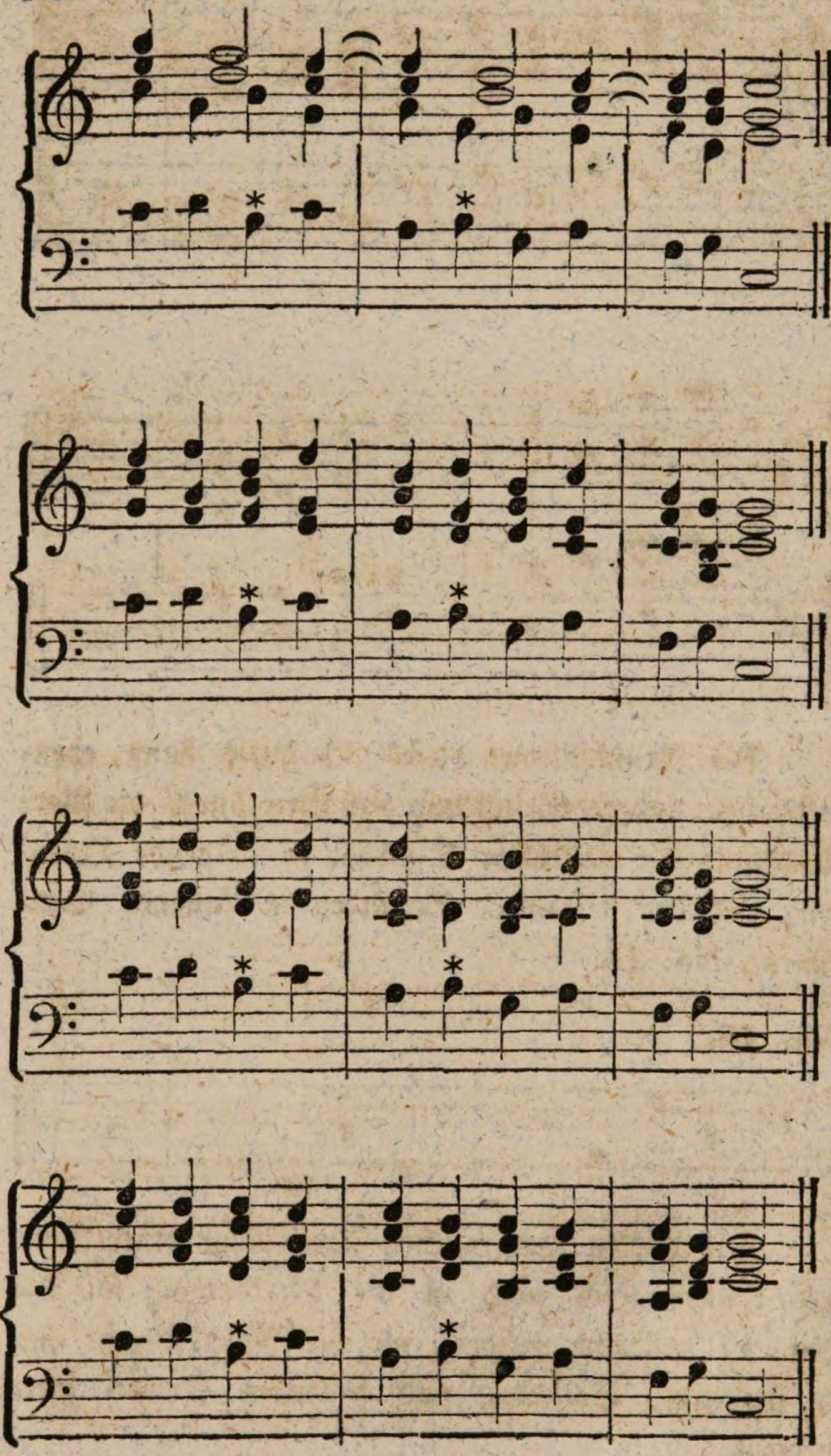
Die Grundstimme dieses Beispiels kann ebenfalls eine andere Gestaltung erhalten durch die Verwandlung der fallenden Quarten in steigende Quinten, und der steigenden Secunden in fallende Septimen; No. 16.

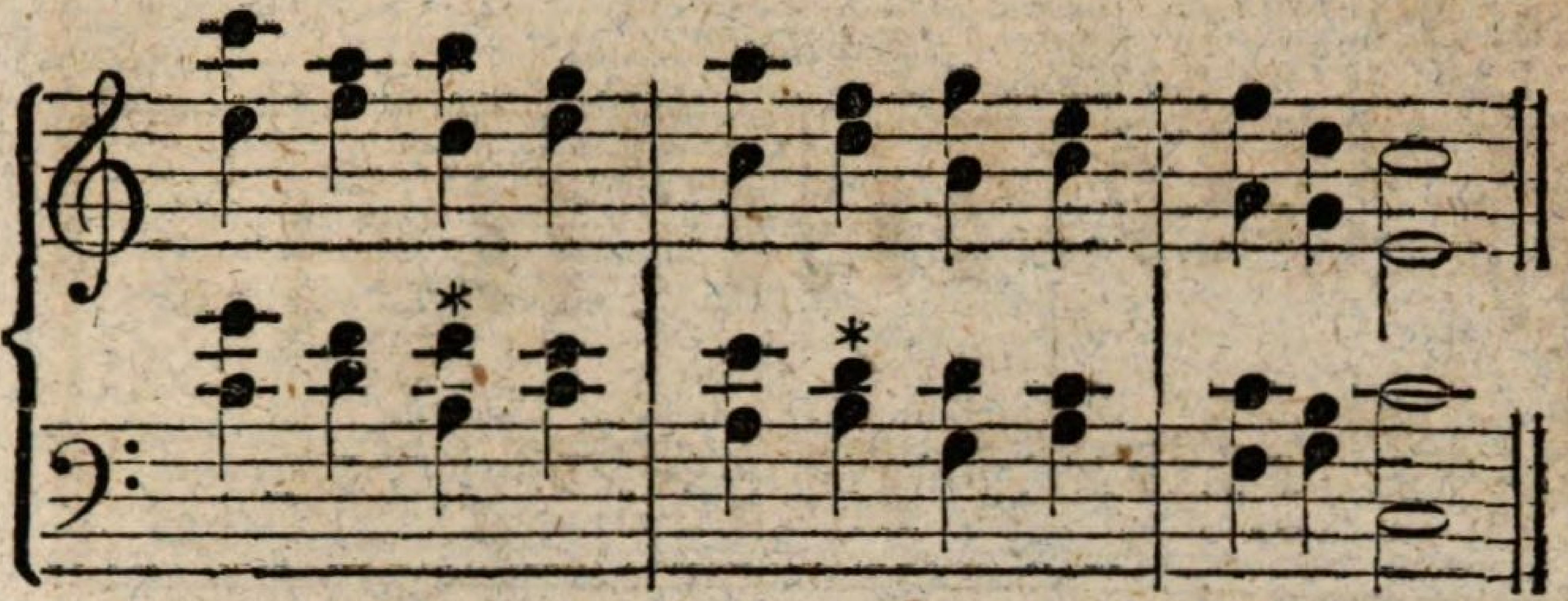
No. 16.

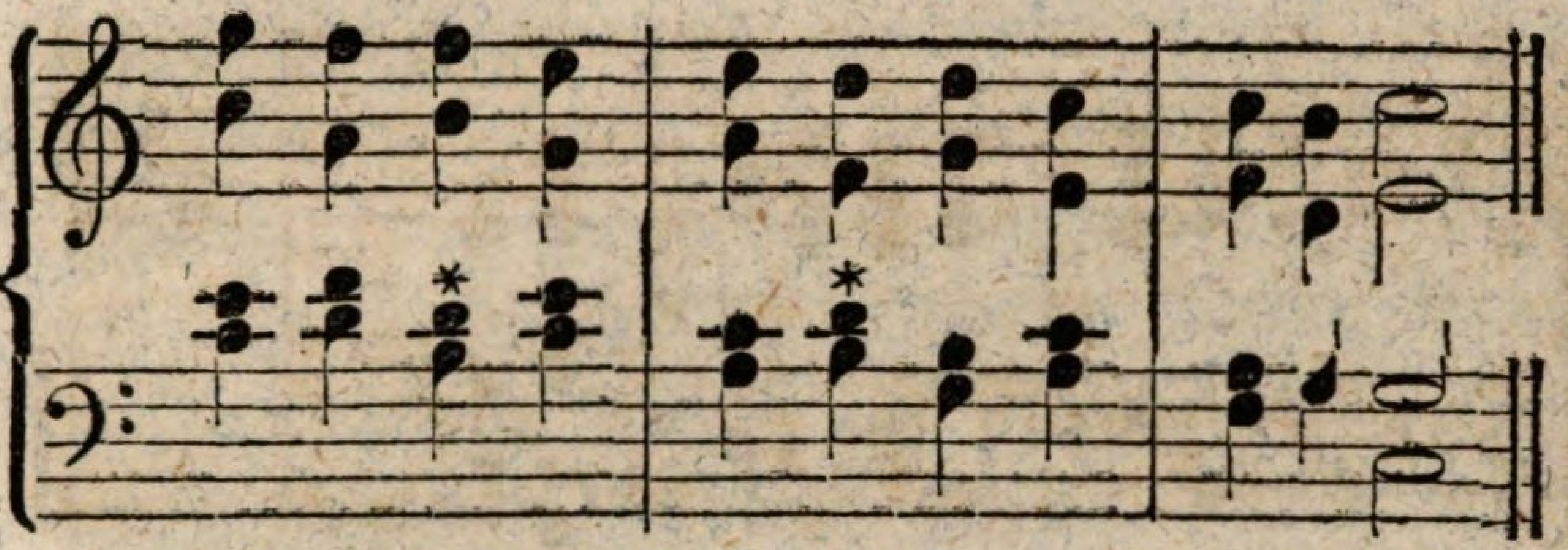


Die harten und weichen Dreiklänge einer Tonart können auch noch in die Verbindung wie bei No. 17 gebracht werden, wo die Grundstimme sich in steigenden Secunden und fallenden Terzen fortbewegt.

No. 17.

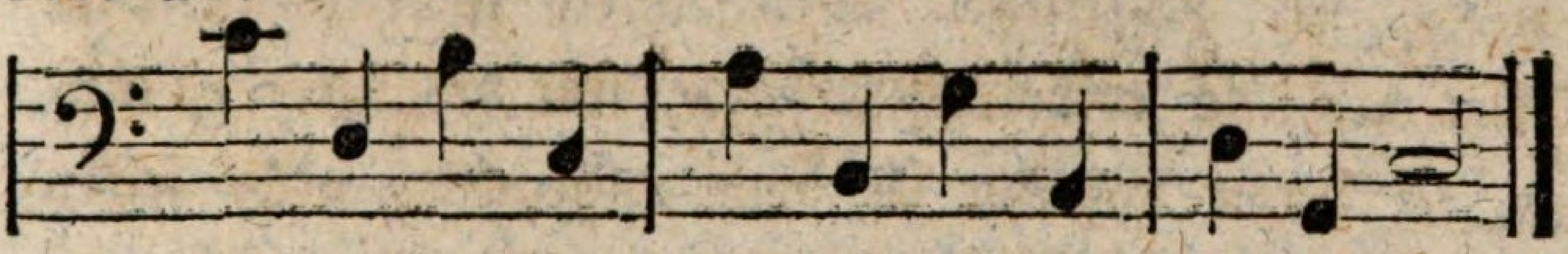






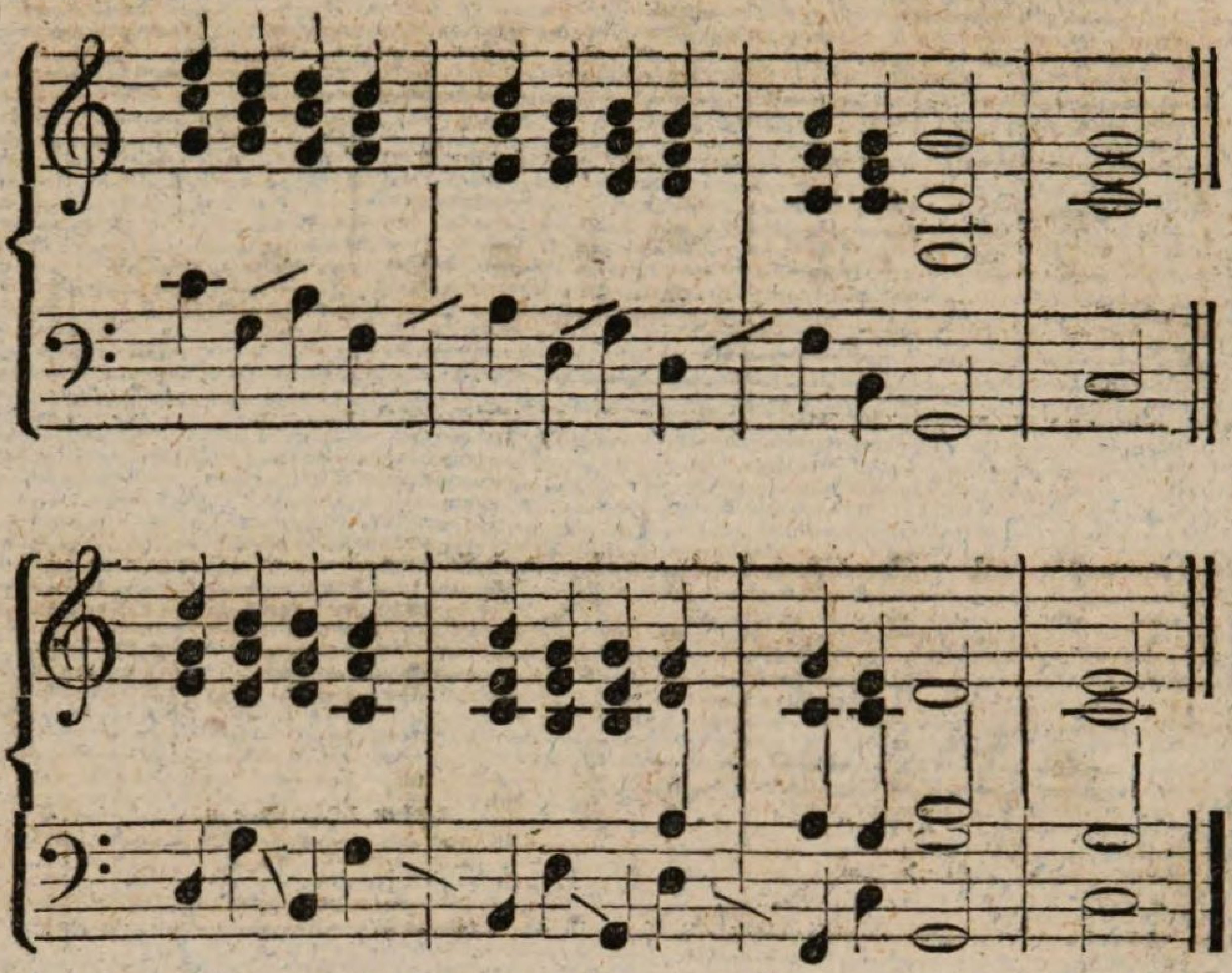
Durch die Verwandlung der steigenden Secunden in fallende Septimen, und der fallenden Terzen in steigende Sexten, erhält die Grundstimme die Gestaltung bei No. 18.

No. 18.



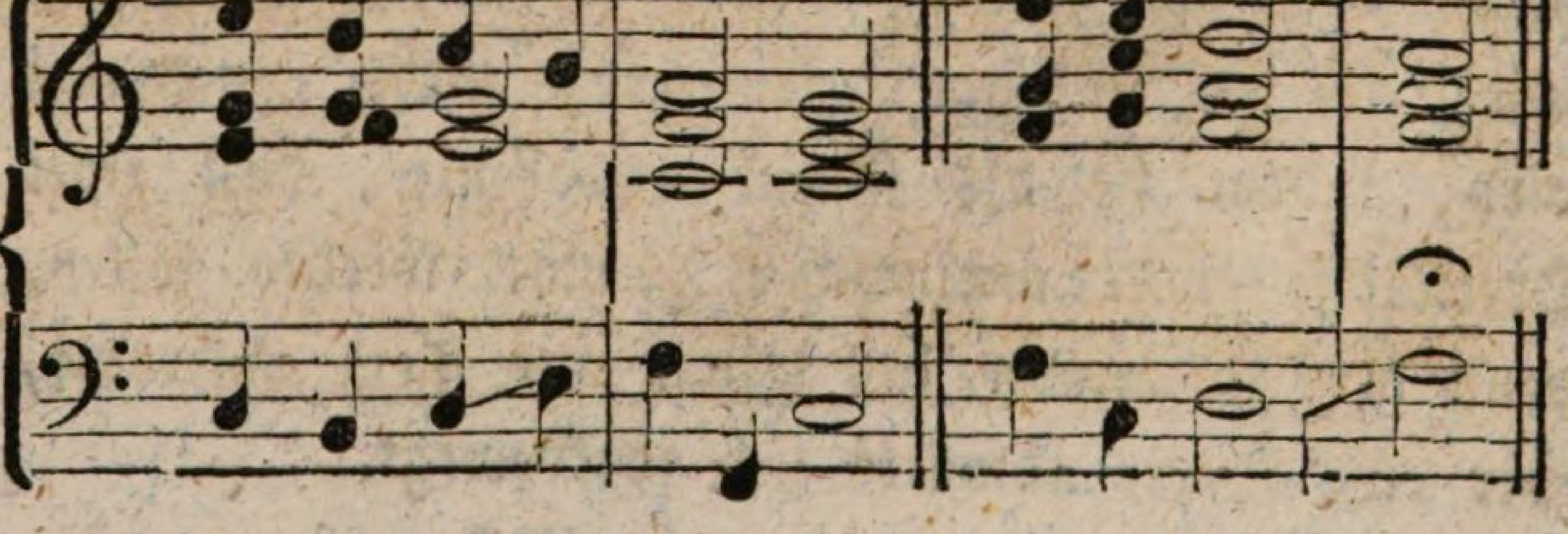
Es können zwar die Dreiklänge auch in die bei No. 19 dargestellte Verbindung gebracht werden, welche aber von vielen, besonders ältern Theoretikern, als fad und matt klingend, nicht genehmigt wird, indem sie als Regel annahmen, daß zwei Dreiklänge nicht aneinander gereiht werden sollen, wenn der Grundton des ersten eine Terz aufwärts, oder eine Sexte abwärts sich fortbewegt.

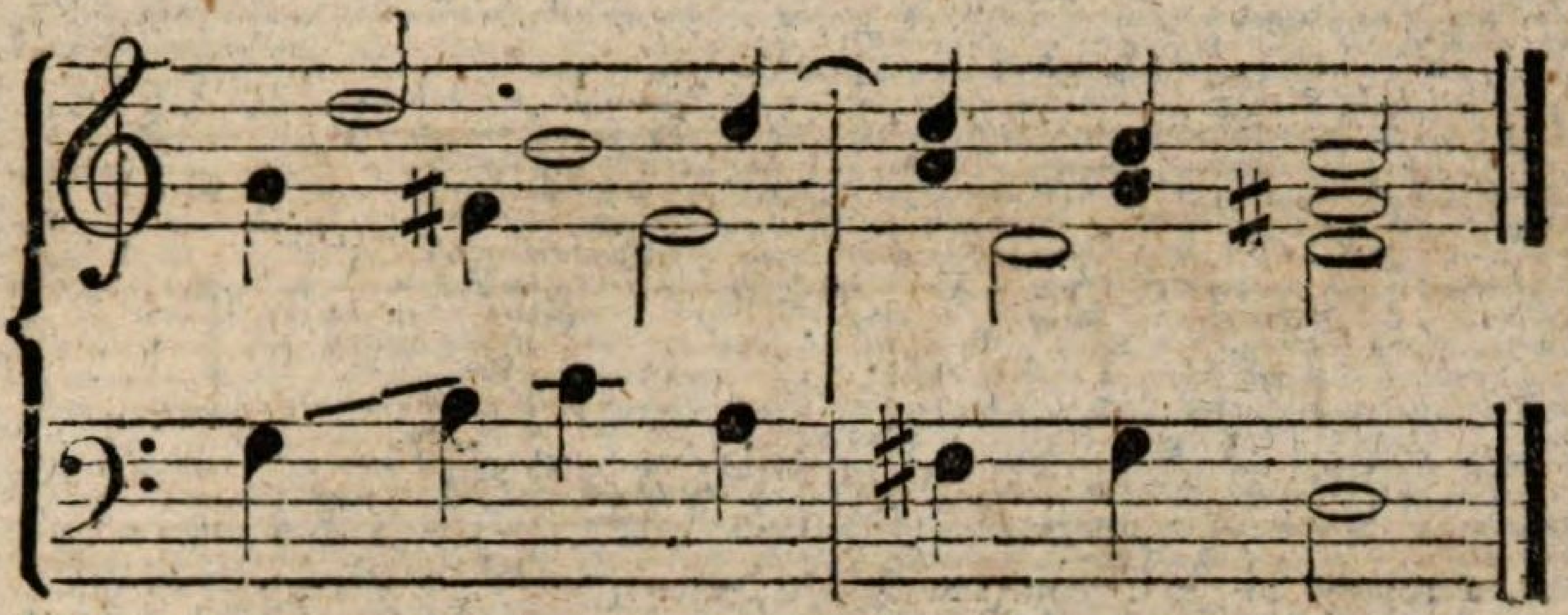
No. 19.



Obschon nicht zu läugnen ist, daß ein feines Ohr bei den mit einem Queerstriche bemerkten Fortschreitungen der Grundstimme etwas Fades und Unbefriedigendes fühlt, um so mehr, als sie hier mehrmals nacheinander erscheinen, so dürften sie doch, einzeln bei schicklicher Gelegenheit gebraucht, dem Ohre nicht so widerlich klingen, wie die Alten glaubten, in deren Werken sie dem ungeachtet nicht selten zu finden sind. Beispiele hiervon stellt No. 20 dar.

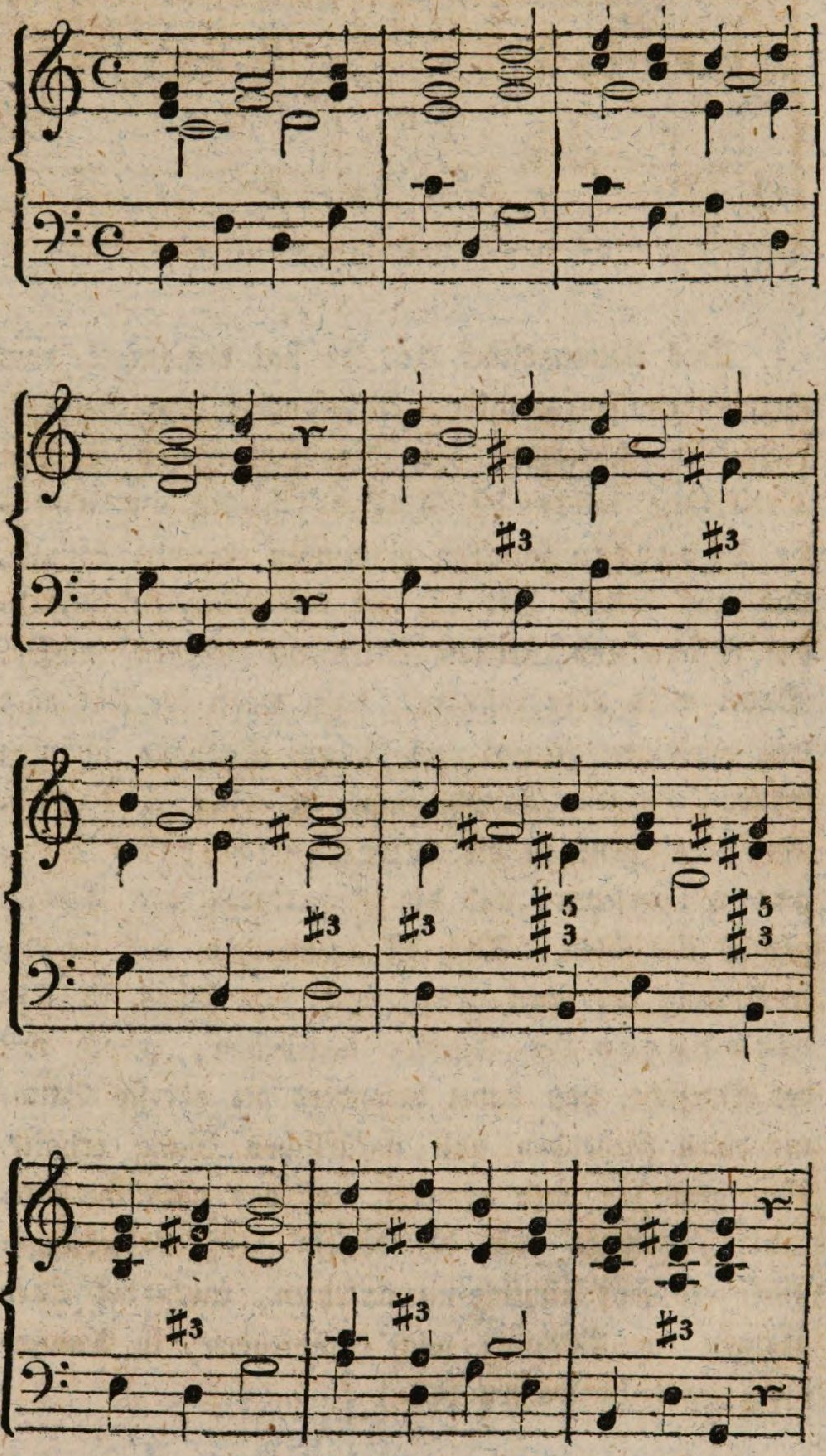
No. 20.

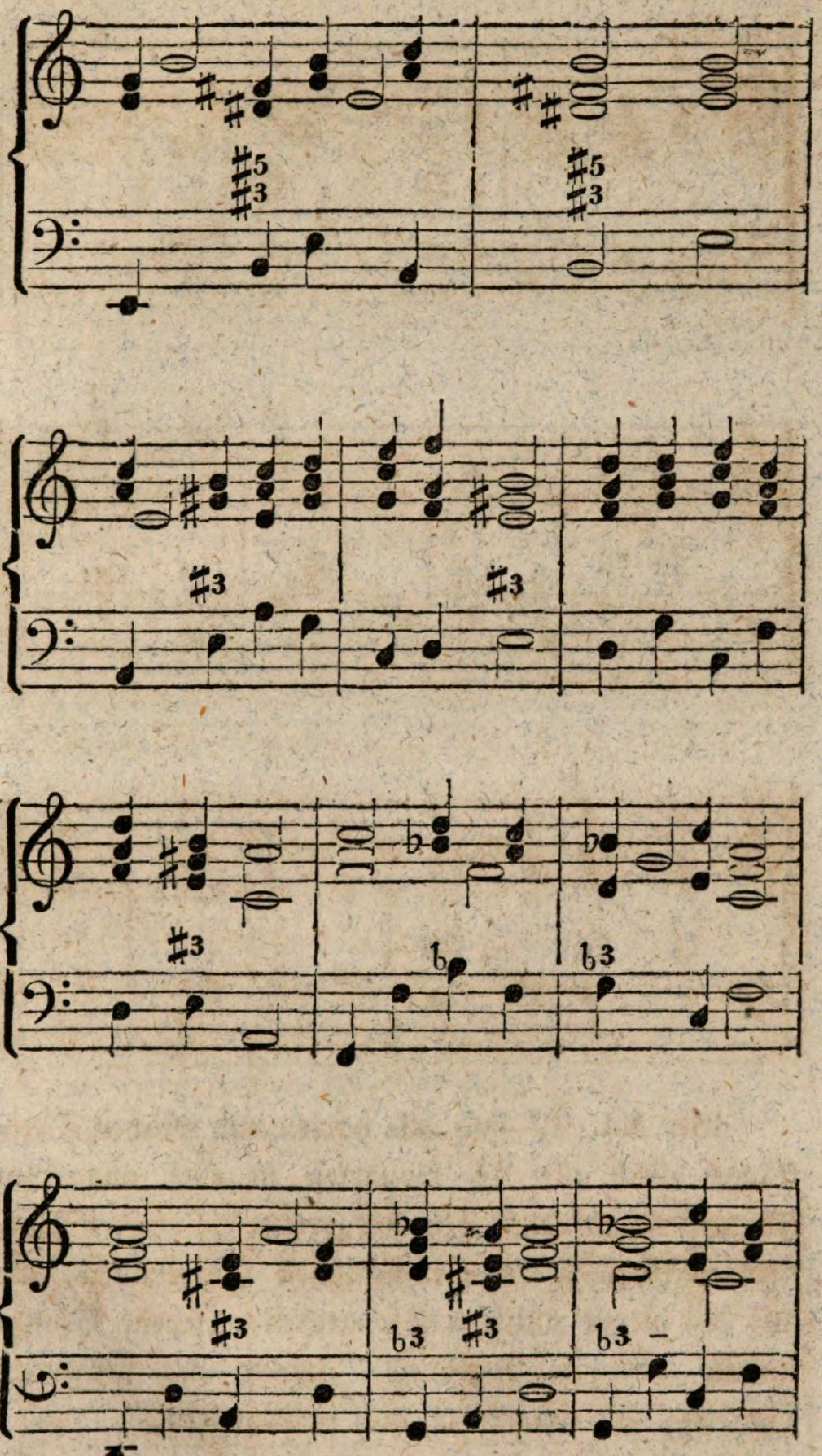


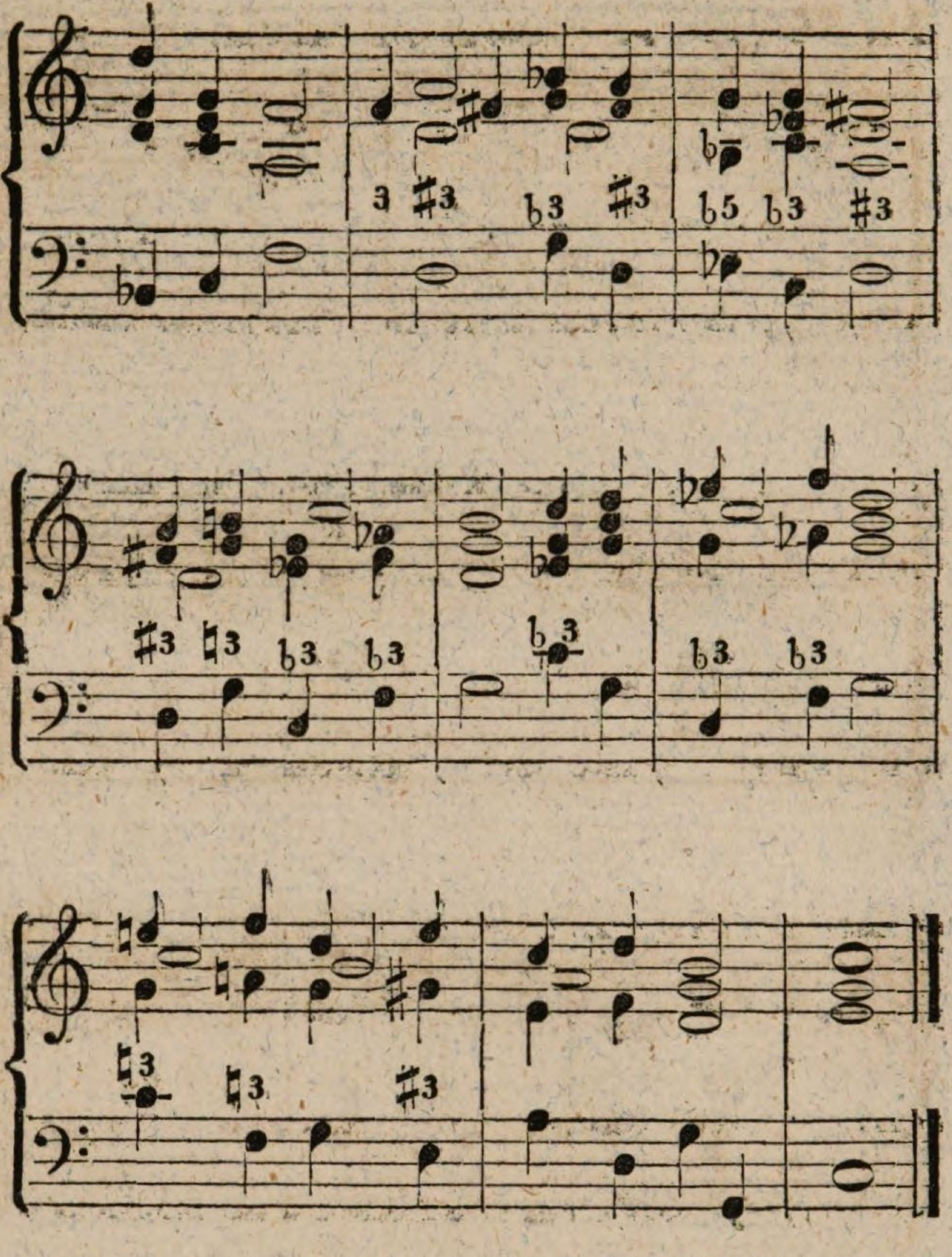


Das Uebungsstück No. 21 hat den Zweck, dem angehenden Harmoniker, insbesondere dem Generalbaßspieler zu zeigen, wie die harten und weichen Dreiklänge mittelst Ausweichung in andere Tonarten schicklich verbunden werden können, und auf welche Art sie mit den ihnen zukommenden Ziffern und Zeichen dargestellt werden müssen. Dabei wird aber erfordert, daß, wenn die Anfänger den gehörigen Nutzen aus diesem Beispiele schöpfen wollen, sie die Grundstimme in alle übrigen, oder wenigstens in die gebräuchlicheren Tonarten übersetzen, und die Signaturen der Tonart gemäß einrichten. Auch ist anzurathen, daß sie diese Uebung wo nicht ganz, doch zum Theil in andern Lagen der Accorde bearbeiten, jedoch mit der Vorsicht, daß dabei besonders die oberste Stimme einen fließenden und natürlichen Gang erhalte. Uebrigens sey noch bemerkt, daß das nämliche Verfahren, welches wir bei diesem größern Uebungsstücke als sehr nützlich anempfehlen, auch bei allen übrigen im Verlaufe noch kommenden, in Anwendung gebracht werden soll.

No. 21.

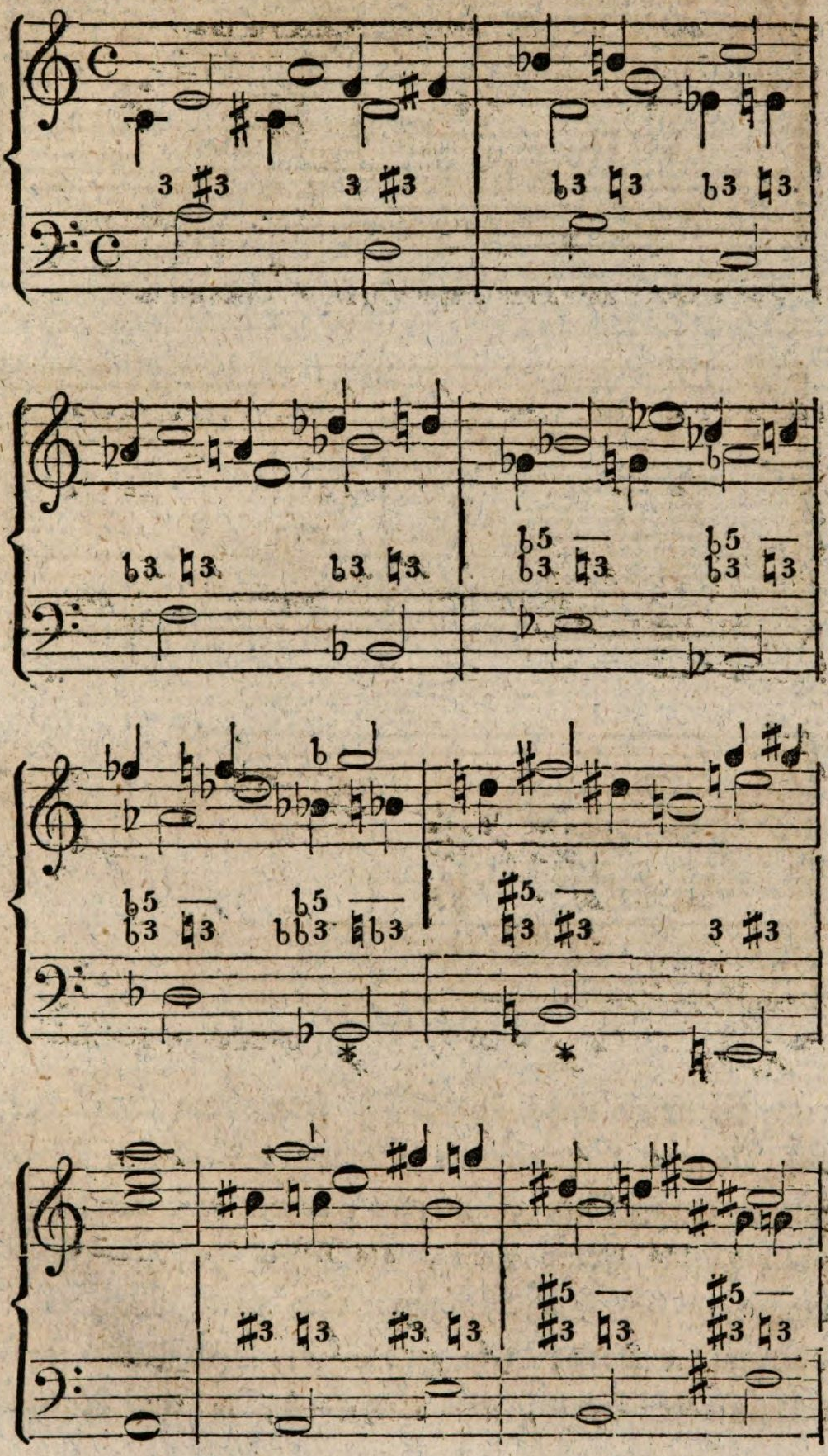


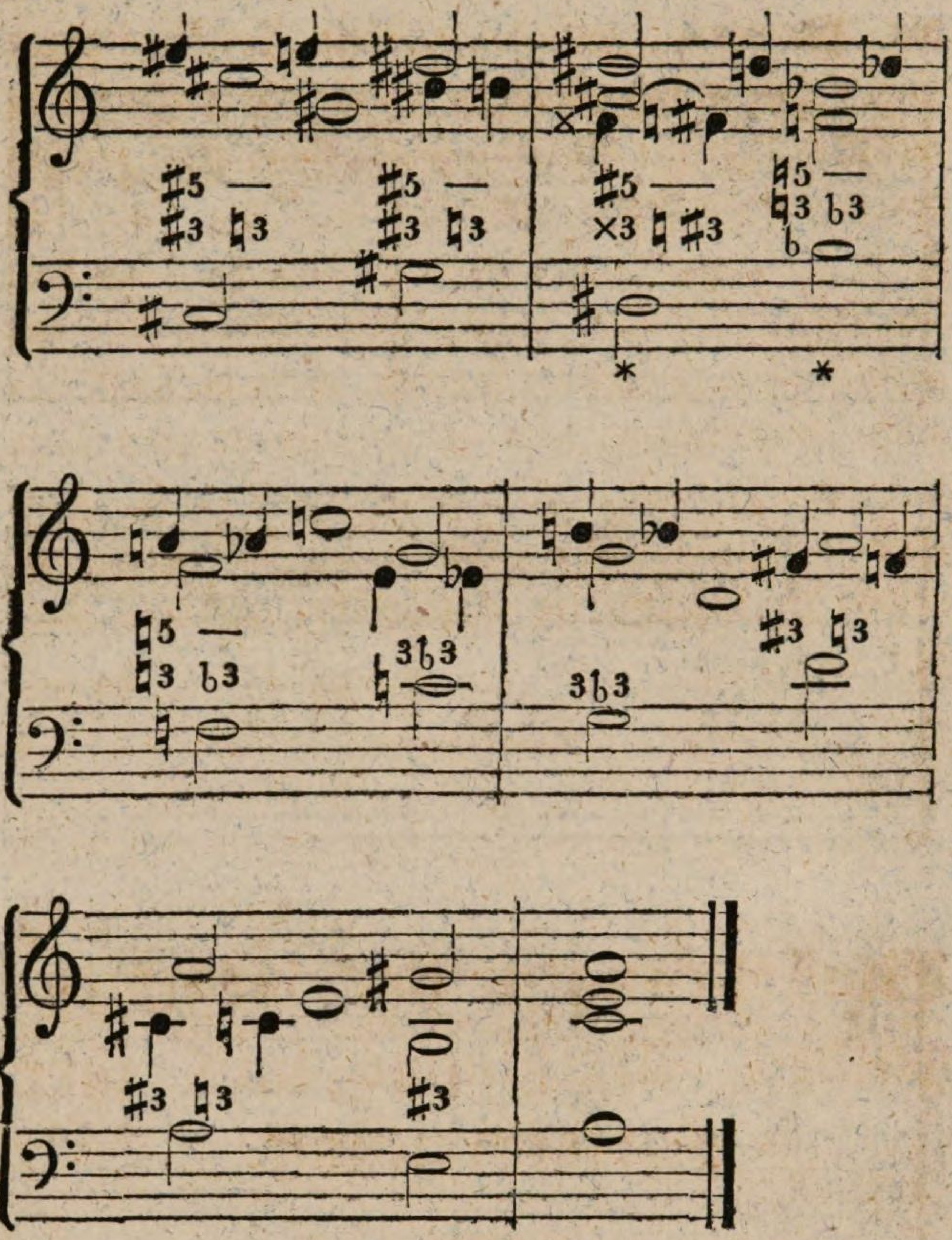




Bei No. 22 sind alle harten und weichen Dreiklänge durch alle 24 Tonarten in eine angenehm klingende Verbindung gebracht, wobei die obern Stimmen wechselweise in chromatischen Intervallen, die mit den hierzu nöthigen Signaturen versehene Grundstimme aber in fallenden Quinten und steigenden Quarten, und umgekehrt, sich fortbewegen.

No. 22.





Es wird nicht überflüssig seyn, den Anfänger auf die mit * bezeichnete Stellen des obigen Beispieles aufmerksam zu machen, damit er daraus keinesweges die Folge ziehe, als seyen die Fortschreitungen in der Grundstimme, und zwar durch eine übermäßige Terz, wie *ges — h*, und durch eine verminderte Sexte, wie *dis — b*, in der Natur

der Harmonie gegründet. Diese Fortschreitungen sind vielmehr nur zufällig, durch eine enharmonische Verwechslung entstanden, bei welcher der enharmonisch zu verwechselnde Ton, statt daß er in Noten ausgedrückt seyn sollte, der Kürze halber weggelassen ist. Dagegen verschwinden diese unharmonischen Intervalle sogleich, wenn die enharmonische Verwechslung nach der ihr zukommenden Weise dargestellt wird, als: *ges* — *ces* — *h*, statt *ges* — *h*, und *dis* — *ais* — *b*, statt *dis* — *b*, wovon an seinem Orte ausführlicher gehandelt werden wird.

IX.

Umkehrungen der wohlklingenden Dreiklänge und ihre Fortschreitung.

Wenn entweder die Terz oder die Quinte eines Dreiklanges zum Baß - oder Grundtone gemacht, und dagegen der Grundton oder Hauptklang des Dreiklanges selbst in eine der obern Stimmen verlegt wird, so entstehen dadurch zwei Accorde, welche sich von ihrem Stammaccorde, dem Dreiklange, nur dadurch unterscheiden, daß ihre Töne

durch den neuen Grundton in ein anderes Verhältniß gebracht worden sind, wodurch sie auf unser Ohr weniger befriedigend wirken, als die Dreiklänge selbst, aus dem sie entsprungen sind, weßhalb es angenommen ist, daß mit ihnen weder ein Tonstück angefangen, noch geendiget werden soll.

Derjenige Accord nun, der zum Vorschein kommt, wenn die Terz des Dreiklanges in den Baß gesetzt wird, heißt der Terzsextenaccord, weil er aus einer Terz und Sexte besteht; so wie dagegen der Accord, welcher die Quinte des Dreiklanges zum Grundtone hat, der Quartsextenaccord genannt wird; weil darin eine Quarte und Sexte enthalten ist. Beide diese Accorde werden überhaupt als die zwei Umkehrungen des Dreiklanges angenommen.

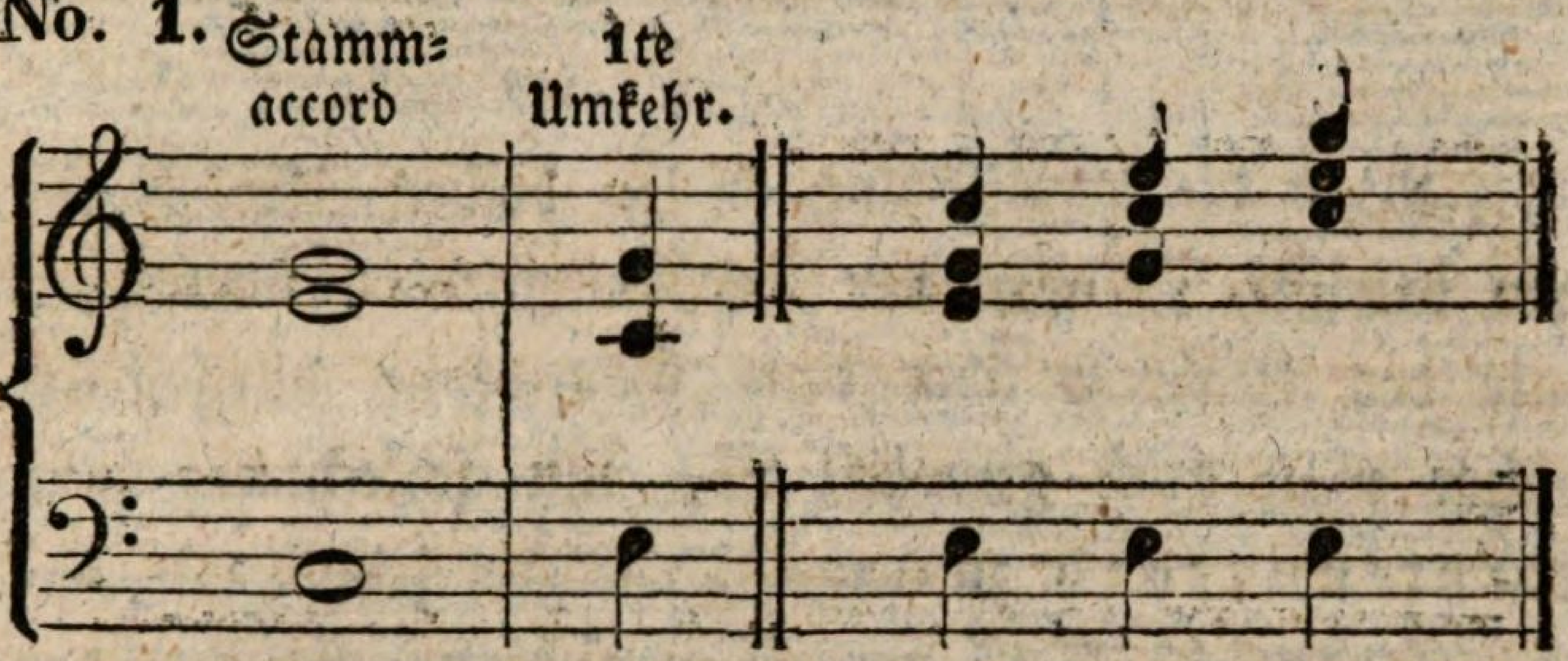
Um diese ihrer Entstehung nach nur dreistimmigen Accorde, vierstimmig zu machen, wird die Octave des Grundtones, so wie bei dem Dreiklange selbst, hinzugefügt.

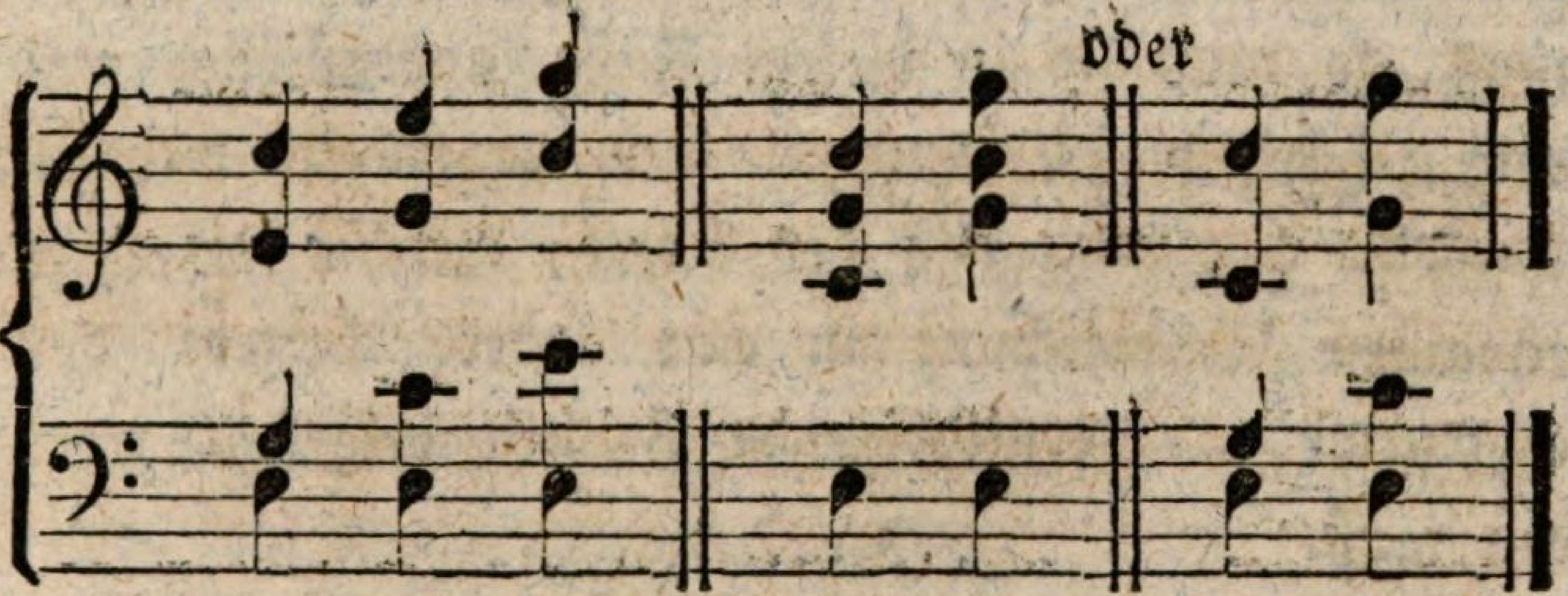
In dieser Gestaltung können sie wie die Dreiklänge in drei verschiedenen Versetzungen oder Lagen, enger und weiter Harmonie, je nachdem dieses oder jenes Intervall des Accordes in die oberste Stimme zu stehen kommt, gebraucht werden.

Der Vermeidung einer fehlerhaften Fortschreitung, oder der schicklichern Fortbewegung eines Intervalles wegen, kann aus dem vierstimmigen Terzsexten und Quartsextenaccorde die Octave weggelassen, und dagegen im ersten Accorde die Terz oder

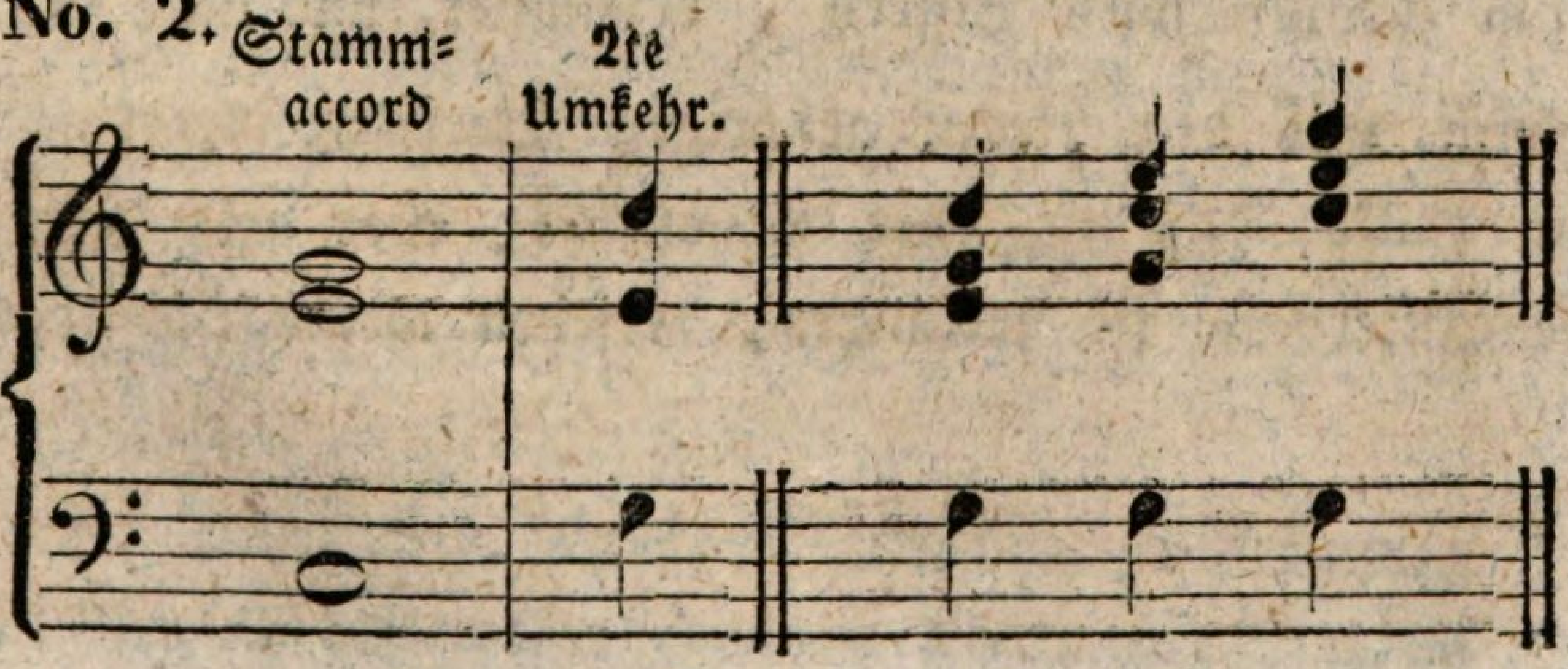
Sexte, und im letzteren die Quarte oder Sexte verdoppelt werden. Bei No. 1 ist der mannigfache vierstimmige Gebrauch des *Terzsexten-*, und bei No. 2 jener des *Quartsextenaccordes* in Noten dargestellt.

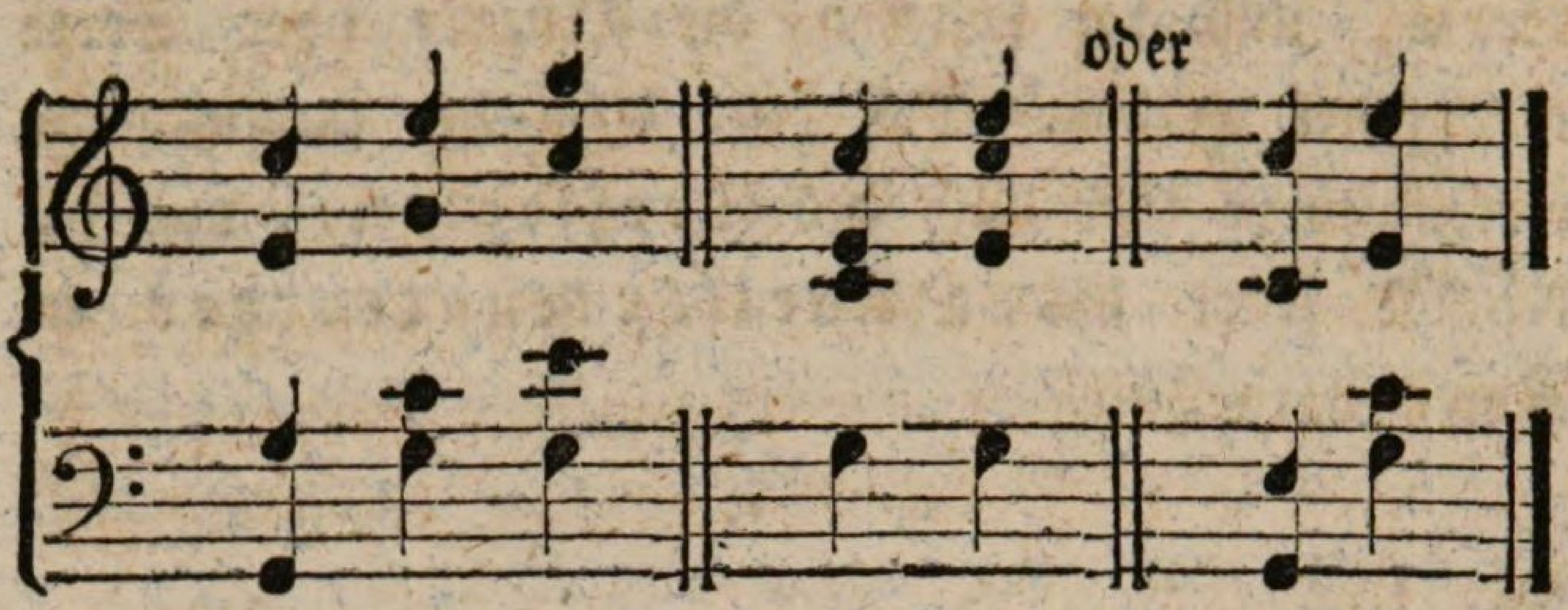
No. 1.





No. 2.





Was die Bezifferung dieser beiden Umkehrungen betrifft, so wird der Terzsextenaccord überhaupt mit der Ziffer 6 über dem Grundtone dargestellt, daher man auch gewohnt ist, ihn schlechtweg nur Sextenaccord zu nennen. Wenn jedoch die dazu erforderliche Terz aus einer andern, als aus der zum Grunde liegenden Tonart genommen werden muß, so muß sie in diesem Falle ausdrücklich mit dem gehörigen Versetzungszeichen angedeutet werden. Dasselbe gilt auch von der Sexte, welcher bei einer etwaigen Ausweichung in eine andere Tonart das erhöhende oder erniedrigende Zeichen beigesetzt werden muß.

Der Quartsextenaccord muß jederzeit mit den ihm zukommenden Ziffern $\frac{6}{4}$ bezeichnet, und auch zugleich mit den hierzu gehörigen Versetzungszeichen, im Falle, daß ein, oder das andere, oder auch beide Intervalle sie verlangen, versehen werden.

A. Gebrauch und Fortschreitung des Terzsextenaccordes.

Bevor die verschiedenartigen Verbindungen der Terzsextenaccorde vorgenommen werden, ist es nothwendig noch eine Bemerkung, den vierstimmigen Gebrauch dieser Accorde betreffend, vorauszuschicken. Diese besteht darin, daß der Grundton eines Terzsextenaccordes niemals verdoppelt werden soll, wenn er ein Leitton ist. Die Fälle, in welchen er ein Leitton zu seyn pflegt, sind: wenn er der unterhalbe Ton einer Tonart ist, oder wenn er ein Erhöhungszeichen vor sich hat.

Es können demnach die von den Dreiklängen einer Tonart abstammenden Sextenaccorde nicht nur mit diesen selbst in Verbindung gebracht werden, sondern man kann sie auch ohne Vermischung mit andern Accorden unmittelbar an einander reihen.

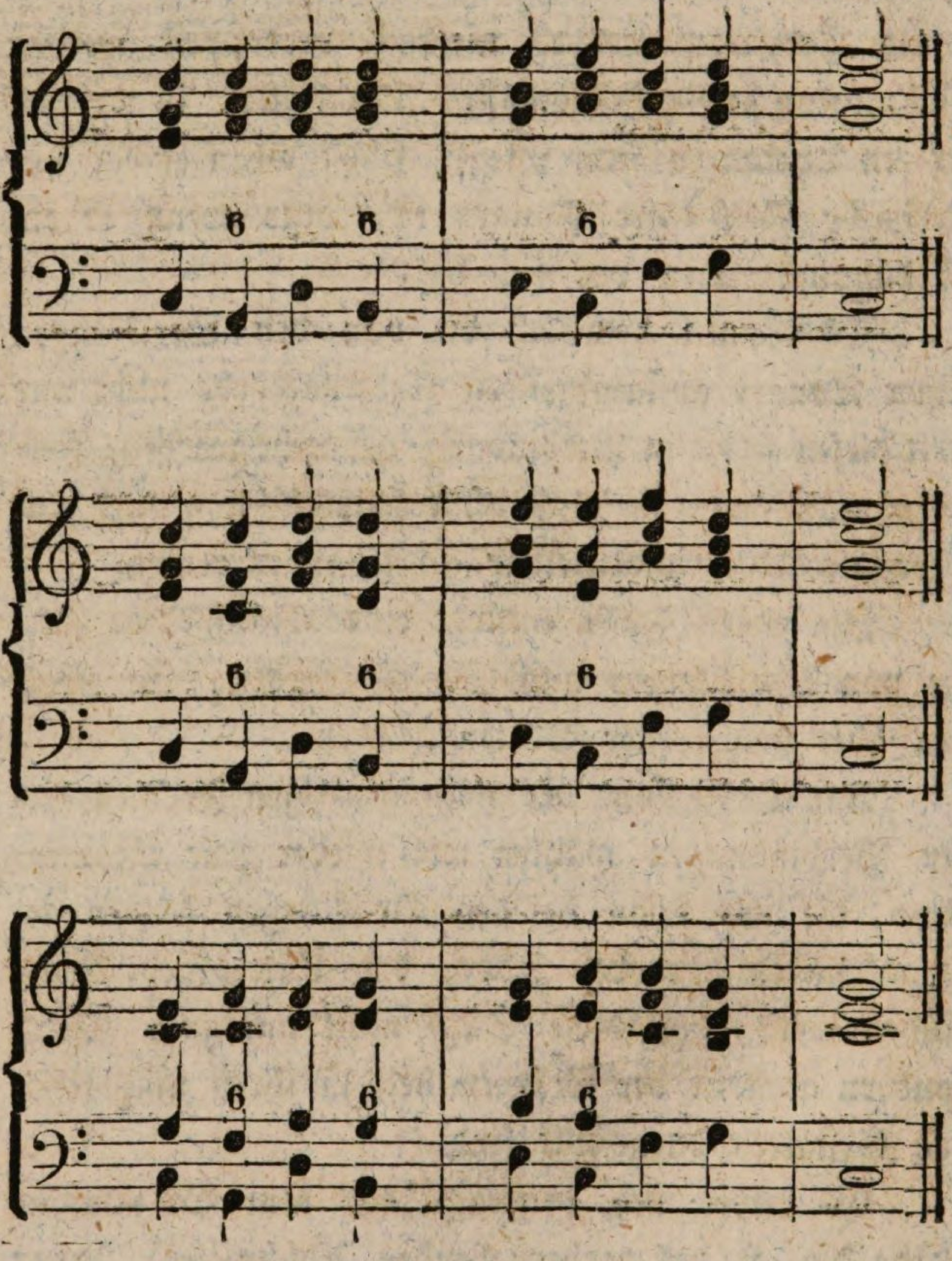
Im ersten Falle entsteht eine abwechselnde Folge von Dreiklängen und Sextenaccorden, im zweiten aber von lauter Sextenaccorden.

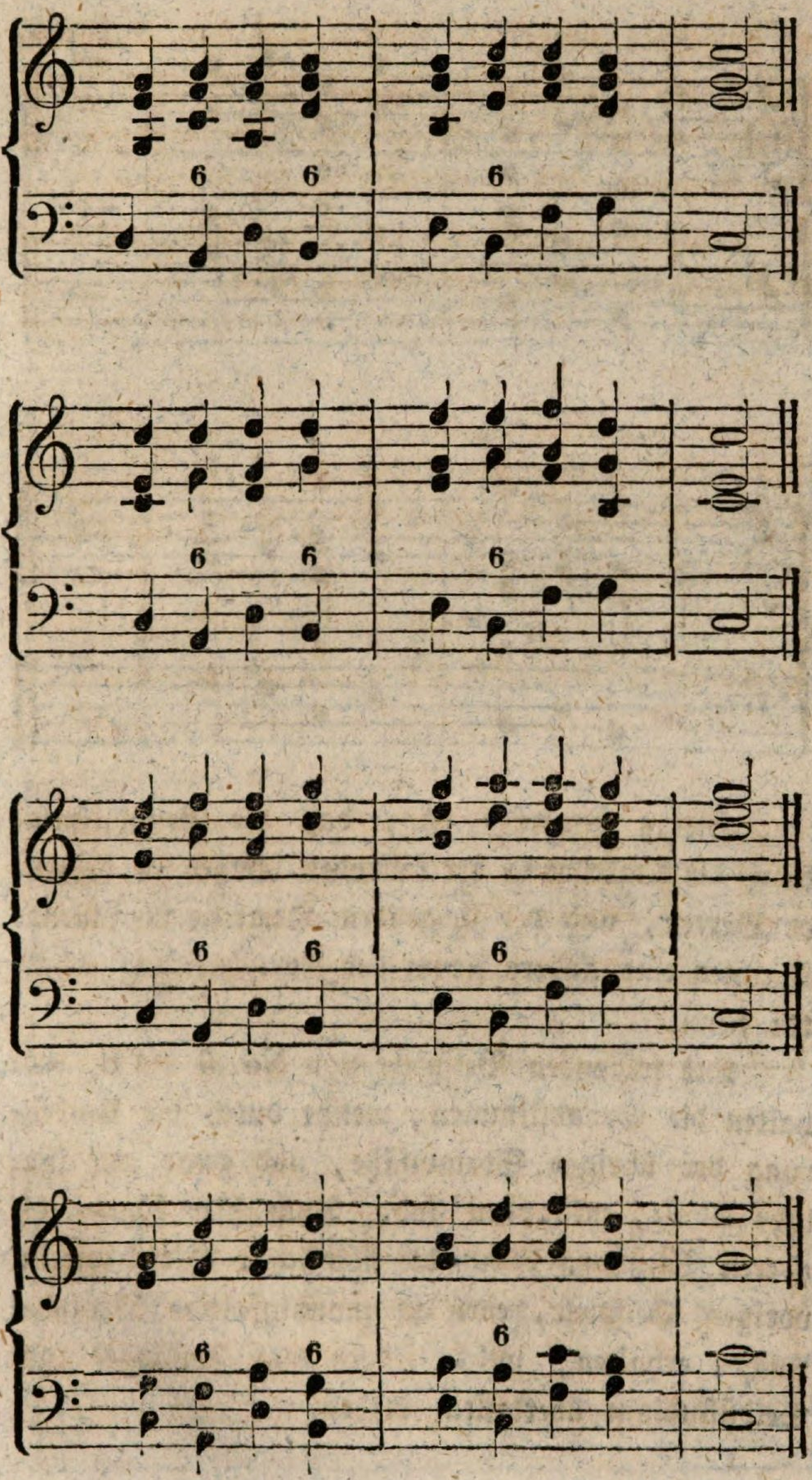
Zur Darstellung der mannigfaltigen Formen dieser Verbindungen wählen wir wieder jene Stammsätze, die wir schon bei den Dreiklängen kennen gelernt haben, wobei jedoch der Unterschied Statt finden wird, daß diese Sätze nicht nur zum Theil, sondern auch in der Gesammtheit in ihren umgekehrten Gestalten dargestellt sind.

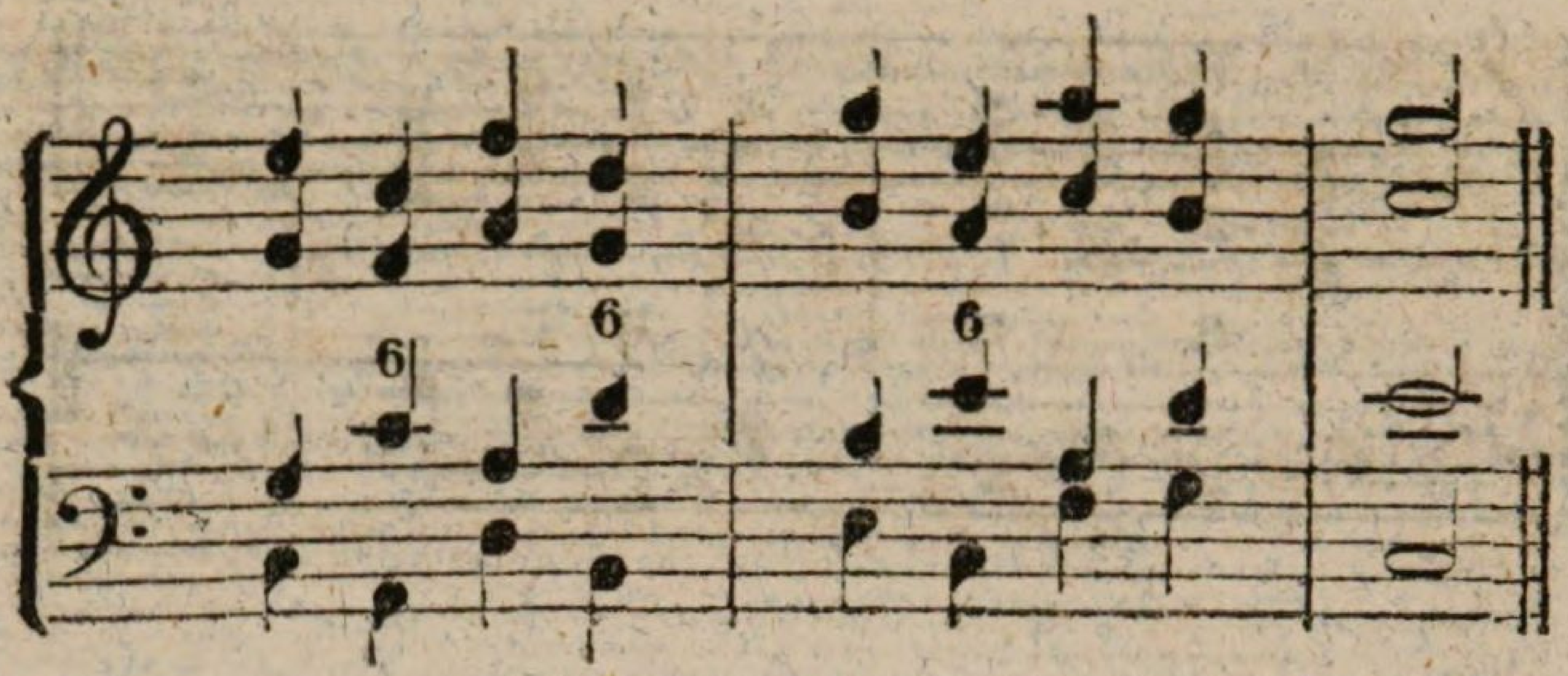
Es bildet sich demnach aus dem Stammsatze (siehe No. 9 des vorhergehenden Abschnittes), wenn

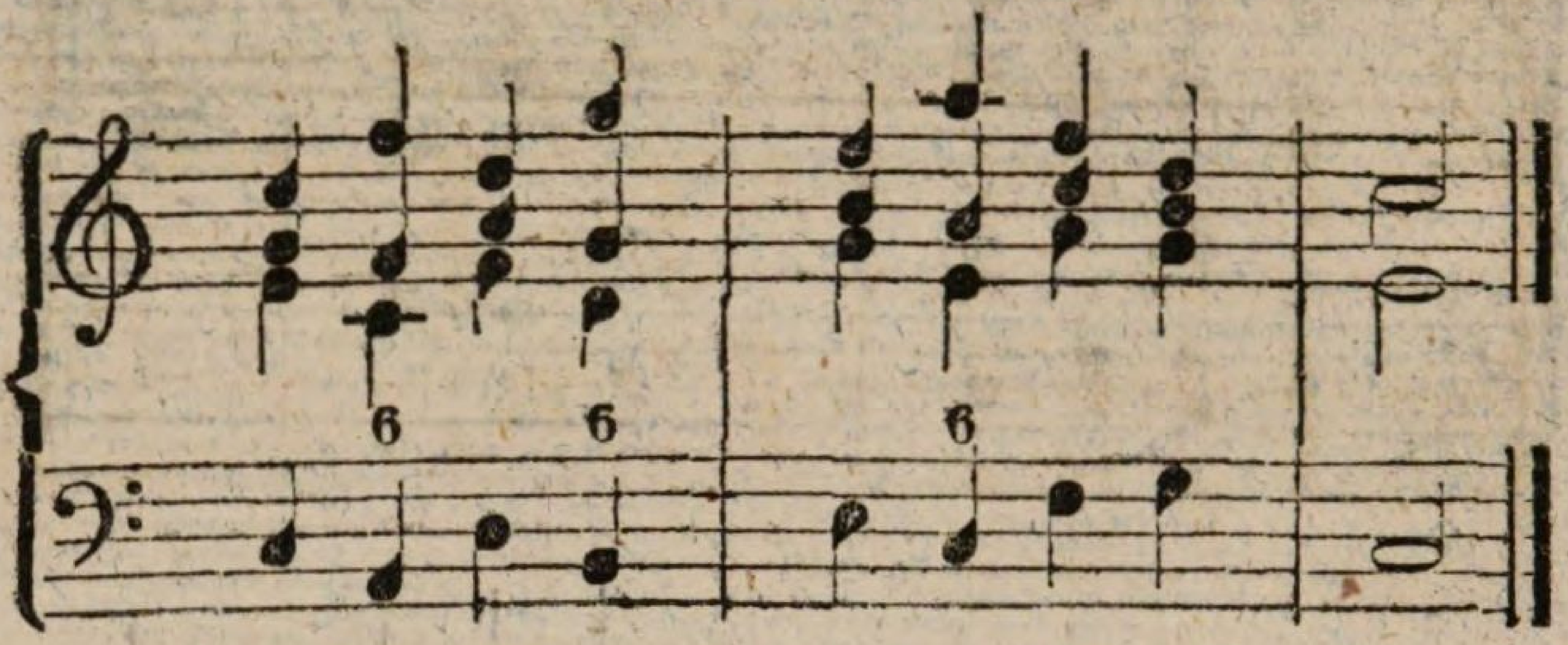
er dergestalt umgekehrt wird, daß der Dreiklang dem Terzsextenaccorde vorangeht, der Satz bei No. 3, welcher mittelst der verschiedenen Bewegungen der Oberstimmen, und vermittelst der Verdopplungen der Sextenaccorde sowohl als der Dreiklänge, auf mannigfaltige Art verändert werden kann.

No. 3.





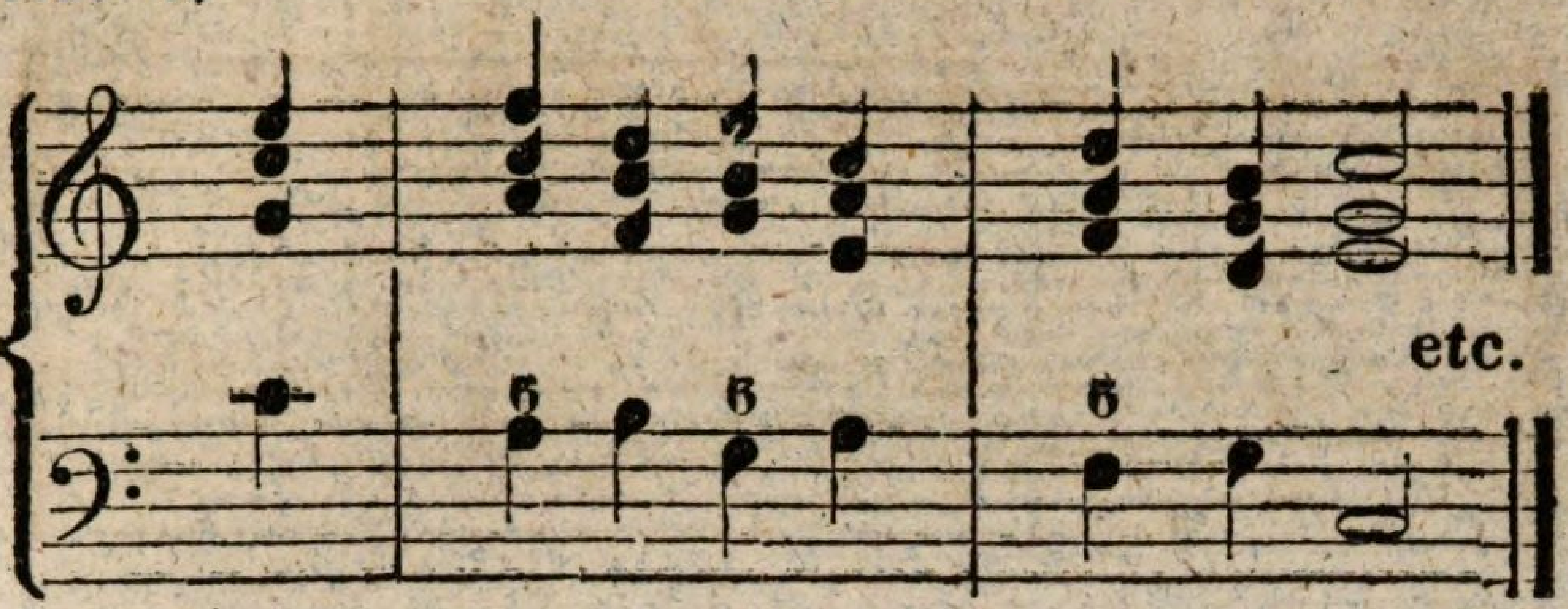




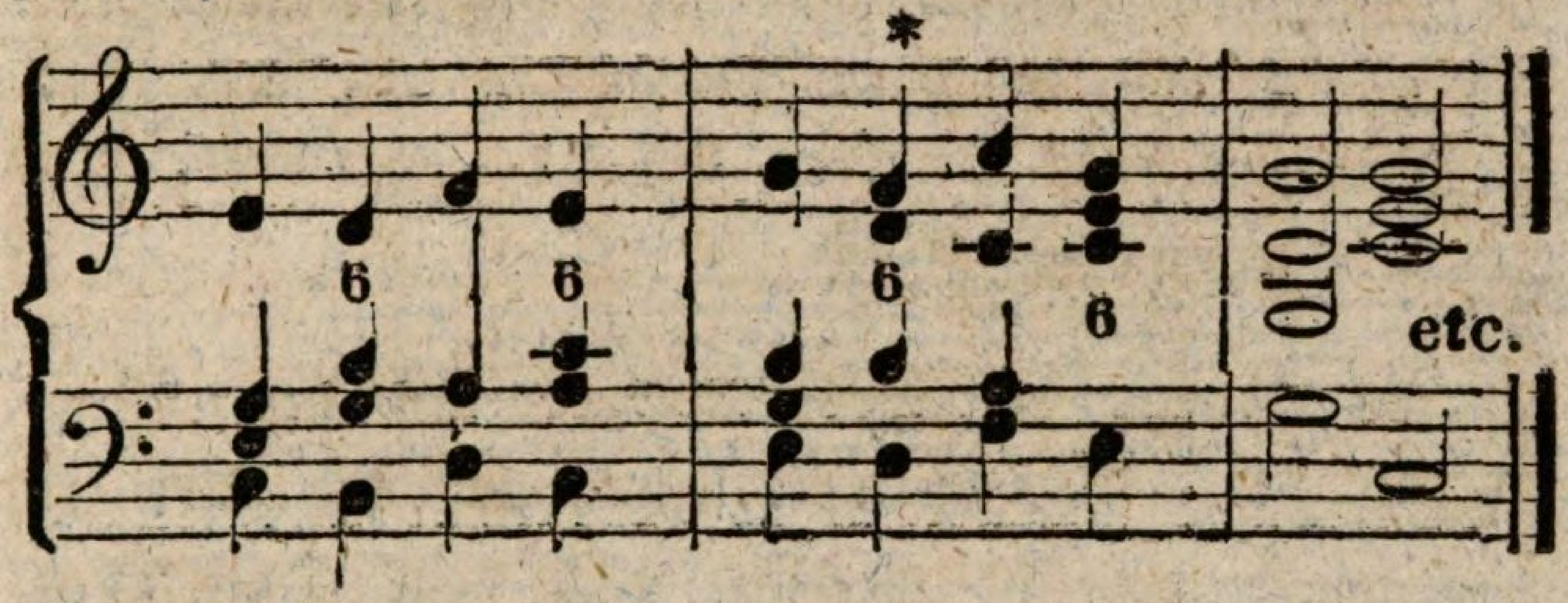
Hierzu bemerken wir, daß die Grundstimme durch die Umkehrung der fallenden Terzen in steigende Sexten, und der steigenden Quarten in fallende Quinten eine andere Form der Fortschreitung erhalten kann.

Die folgenden Beispiele von No. 4 bis 8, enthalten die Grundstimmen, welche durch die Umkehrung der übrigen Stammsätze, und zwar auf ähnliche Weise, entstanden sind. Auch hier können die oberen Stimmen durch die nämlichen Mittel wie im vorigen Beispiele, eben so mannigfaltige Veränderungen erhalten, welche jedoch dem Anfänger zum Selbststudium überlassen werden.

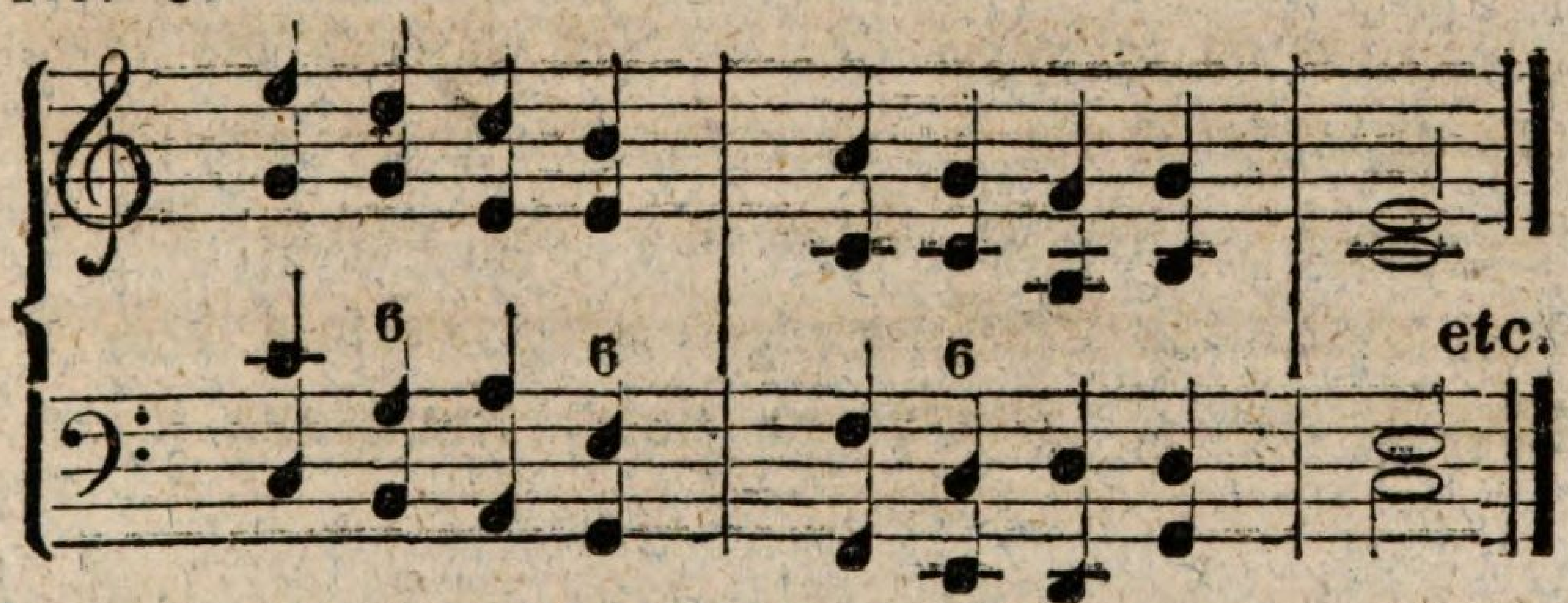
No. 4.



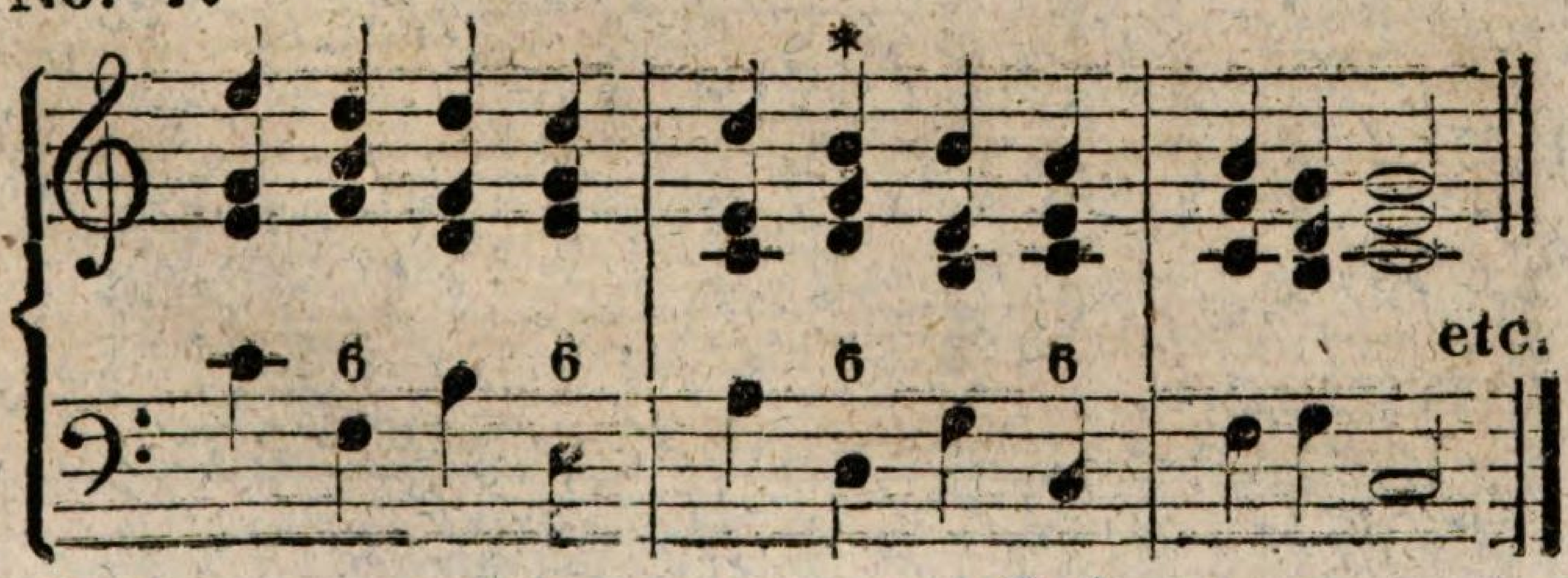
No. 5.



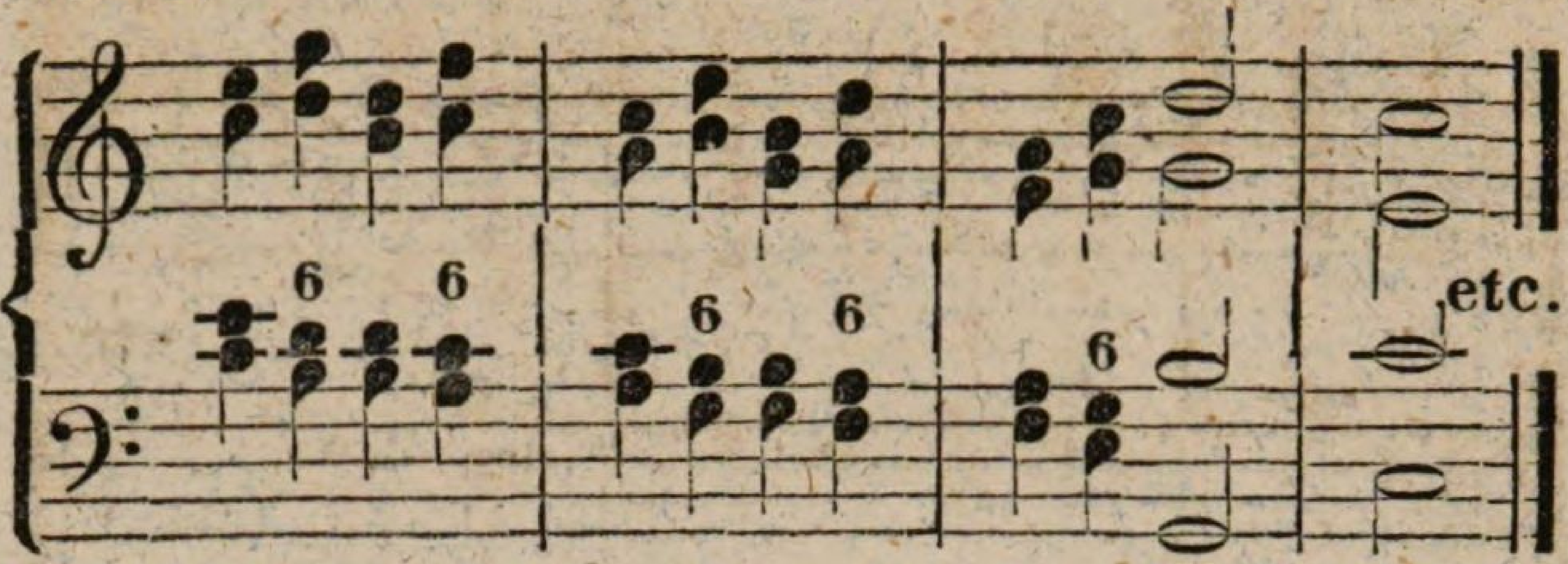
No. 6.



No. 7.



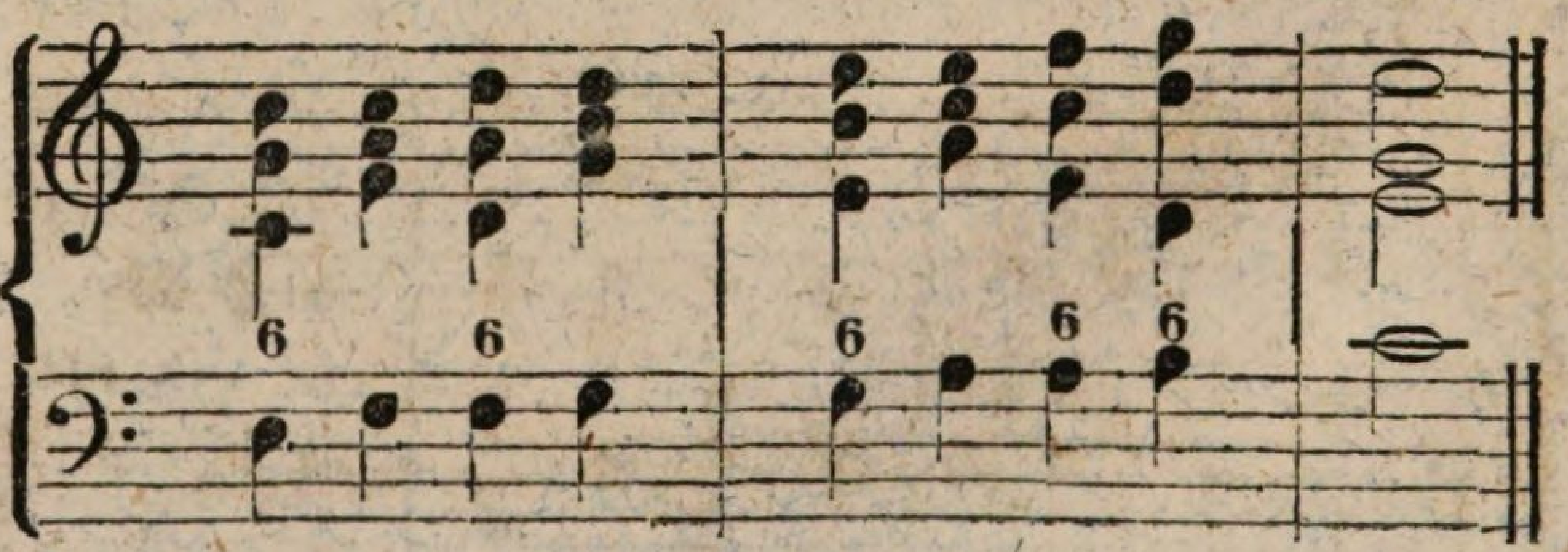
No. 8.

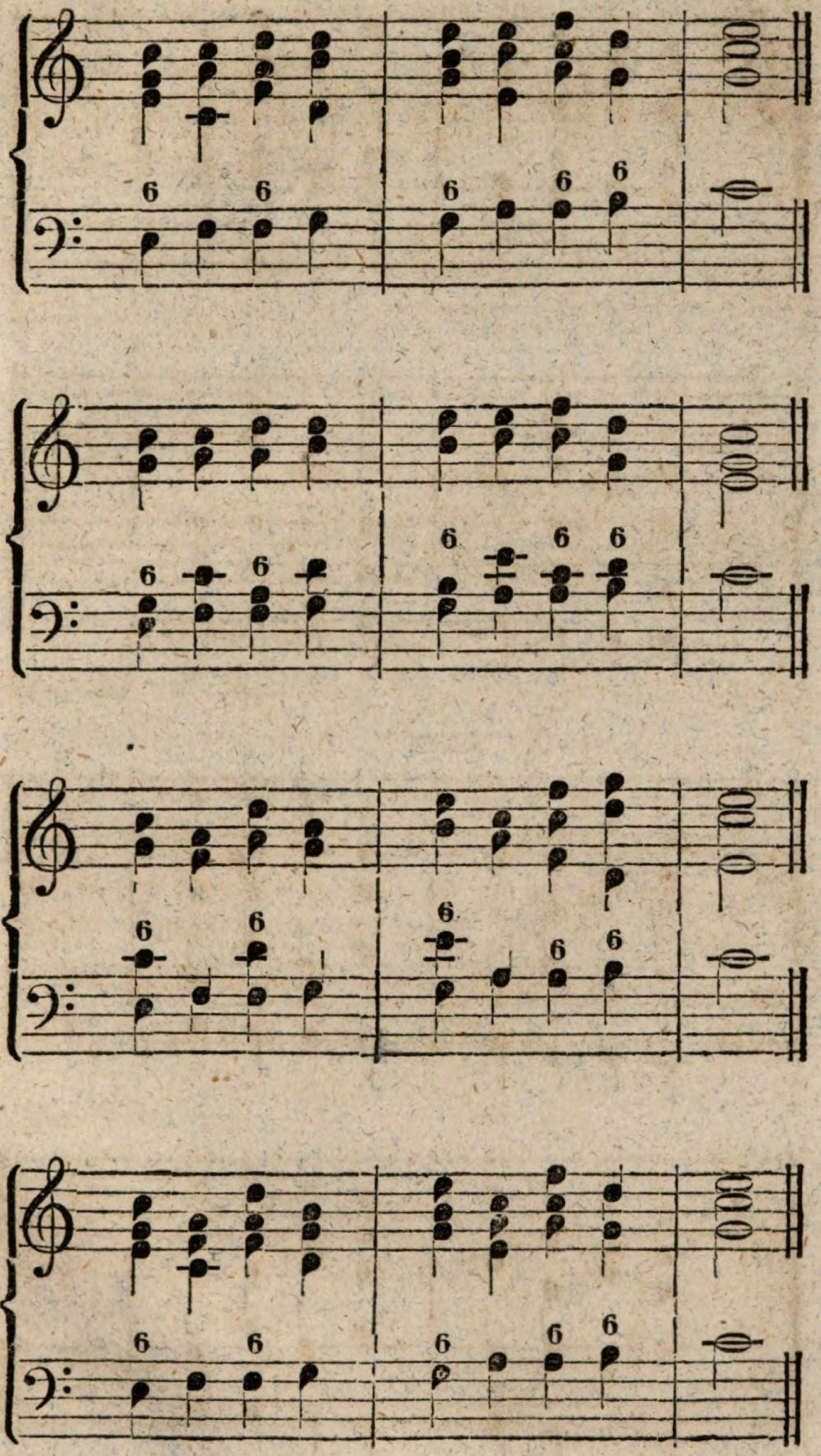


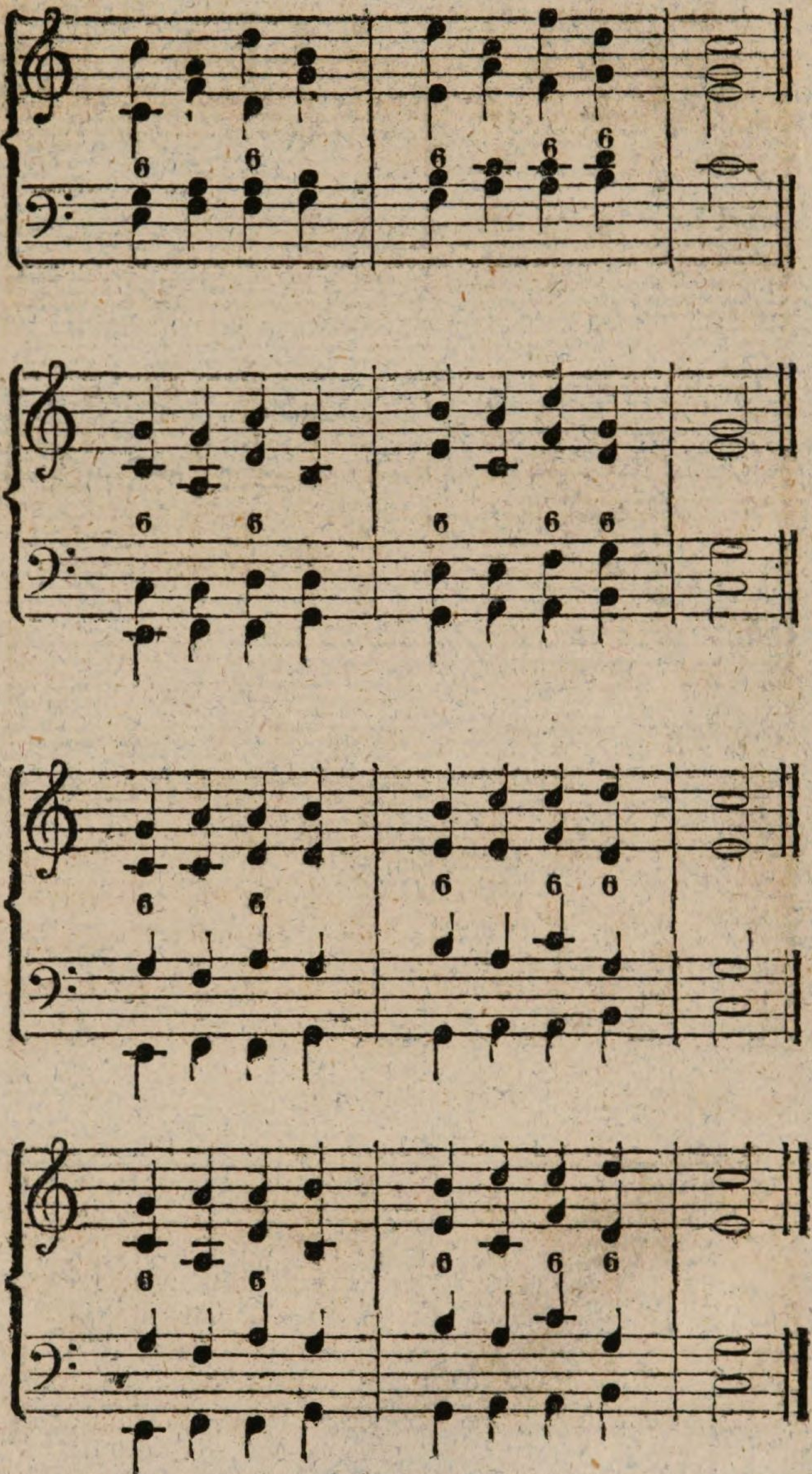
Anmerkung. Die mit einem * bezeichneten Sextenaccorde stammen von dem doppeltkleinen, oder minderwohlklingenden Dreiklange ab, und sind hier aus eben derselben Ursache einverwebt, wie ihre Dreiklänge selbst.

Es können die Sextenaccorde mit den Dreiklängen einer Tonart auch noch auf die Art in Verbindung gebracht werden, daß dem Dreiklange der Sextenaccord vorhergeht, wie aus dem Beispiele No. 9 zu erkennen ist, welches zugleich als Muster für alle ähnlichen Verbindungsarten dienen kann. Daß auch in diesem Satze mit den oberen Stimmen vielfältige Veränderungen vorgenommen werden können, bedarf wohl kaum einer Erinnerung mehr.

No. 9.

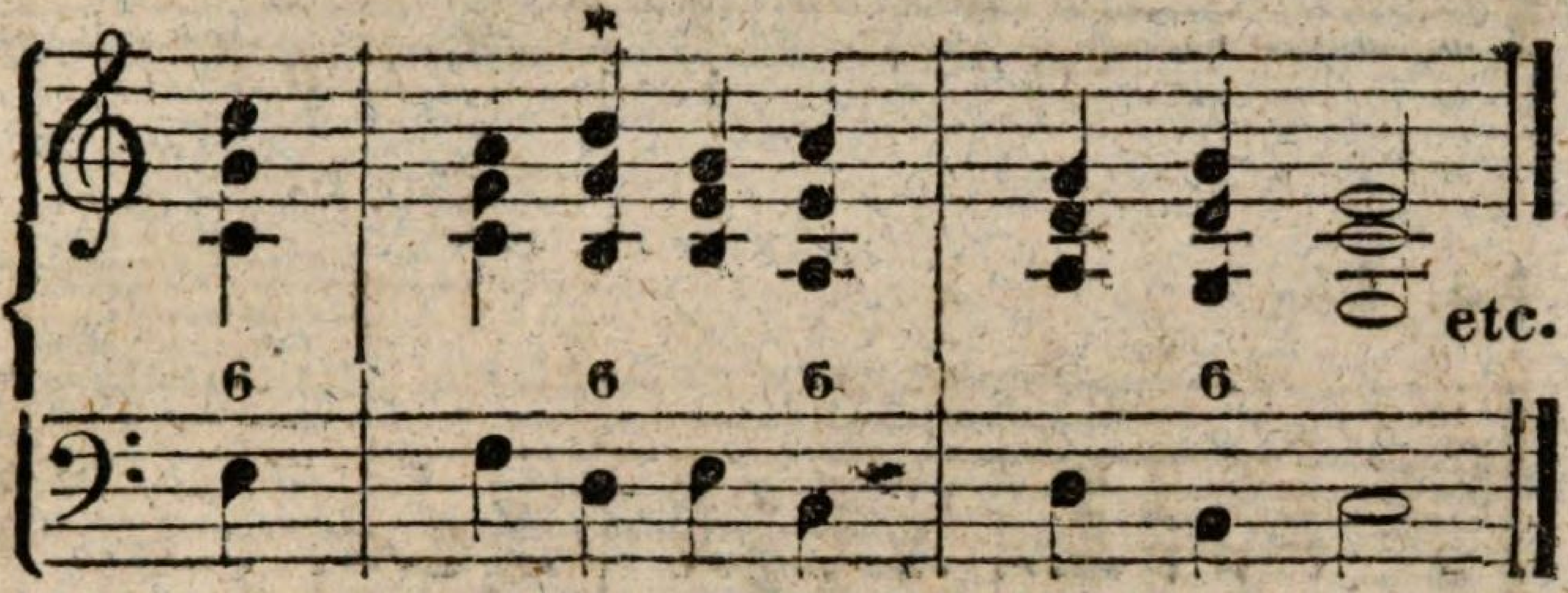




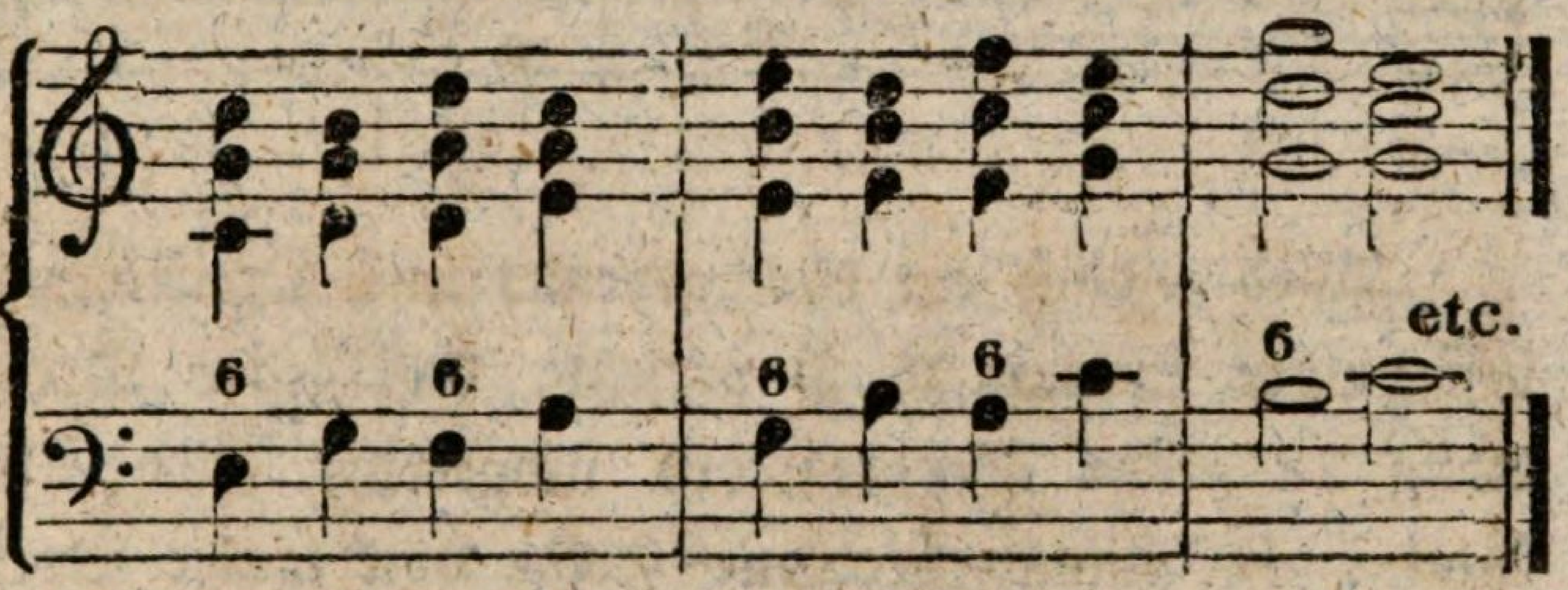


Zur Uebung folgen noch von No. 10 bis 14 die aus den übrigen Stammsätzen durch die Umkehrung gebildeten Grundstimmen, welche auf ähnliche Art bearbeitet werden können.

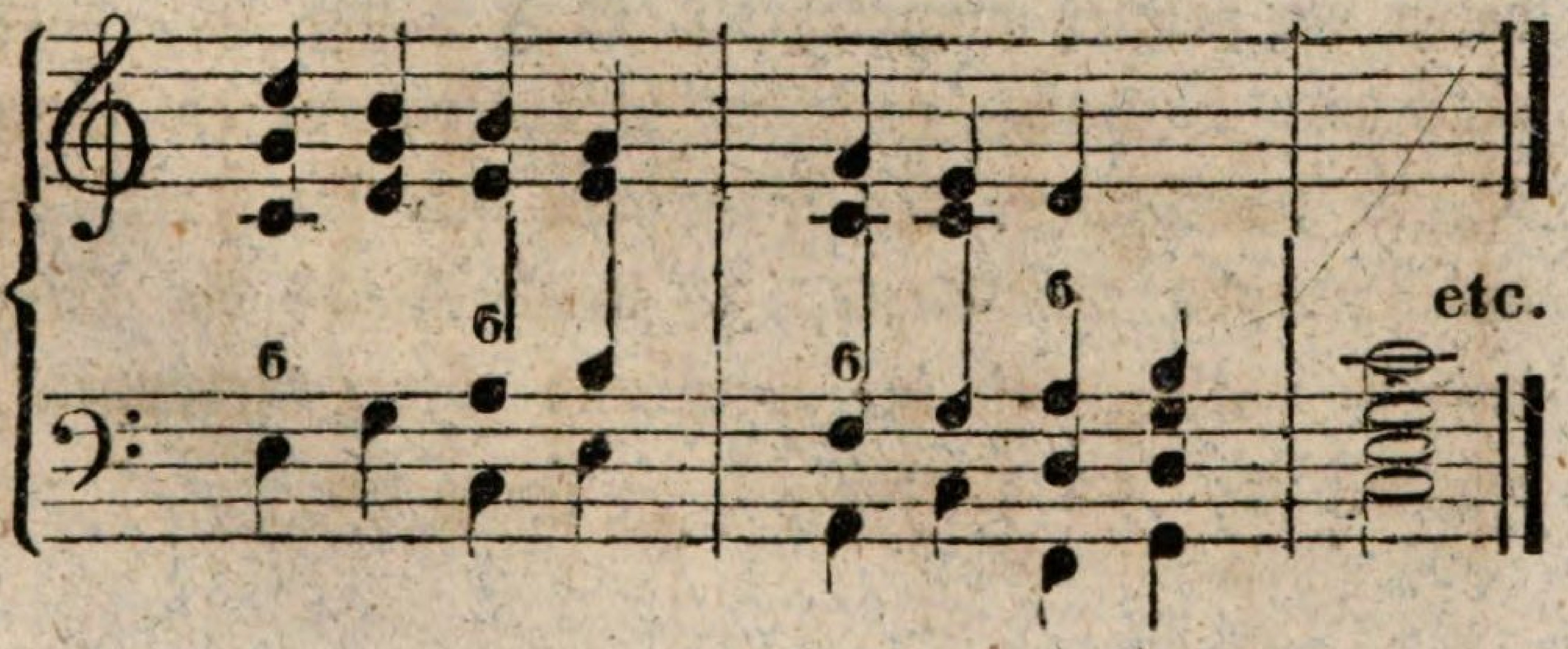
No. 10.



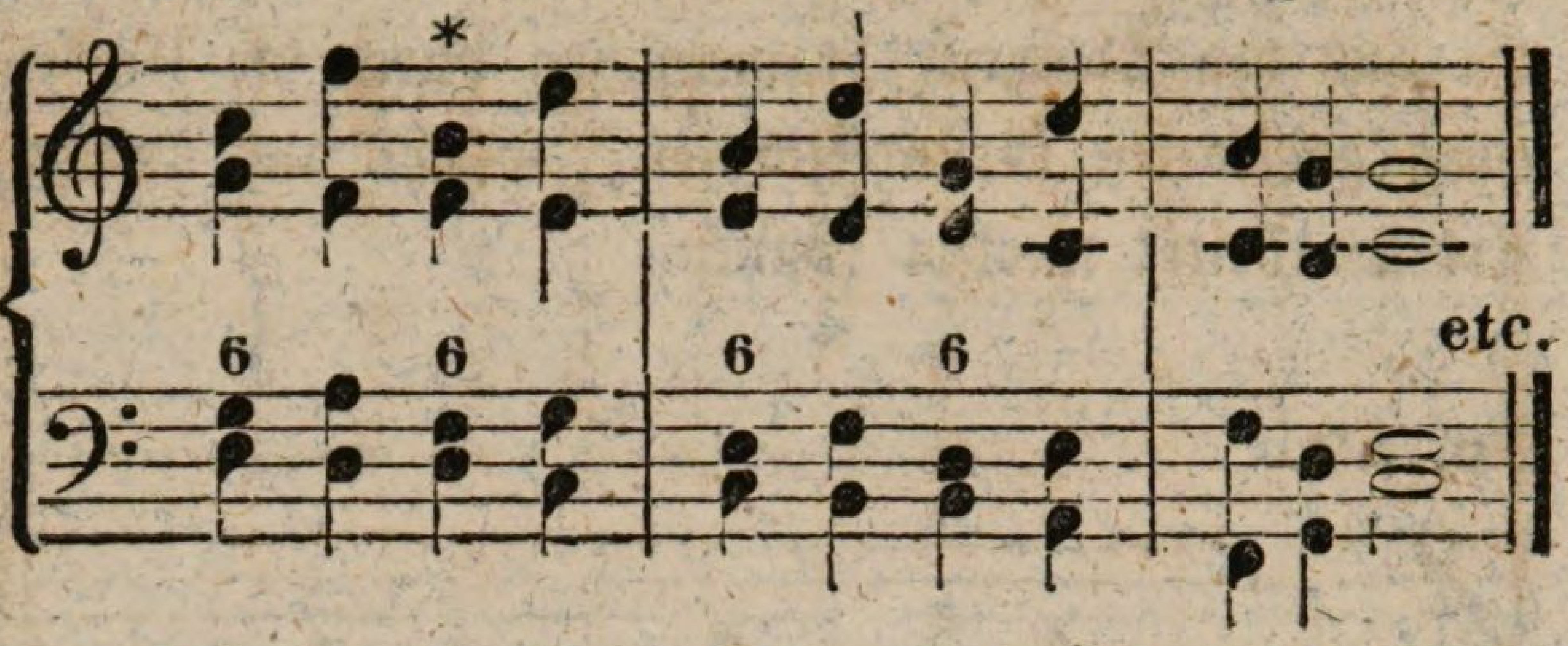
No. 11.



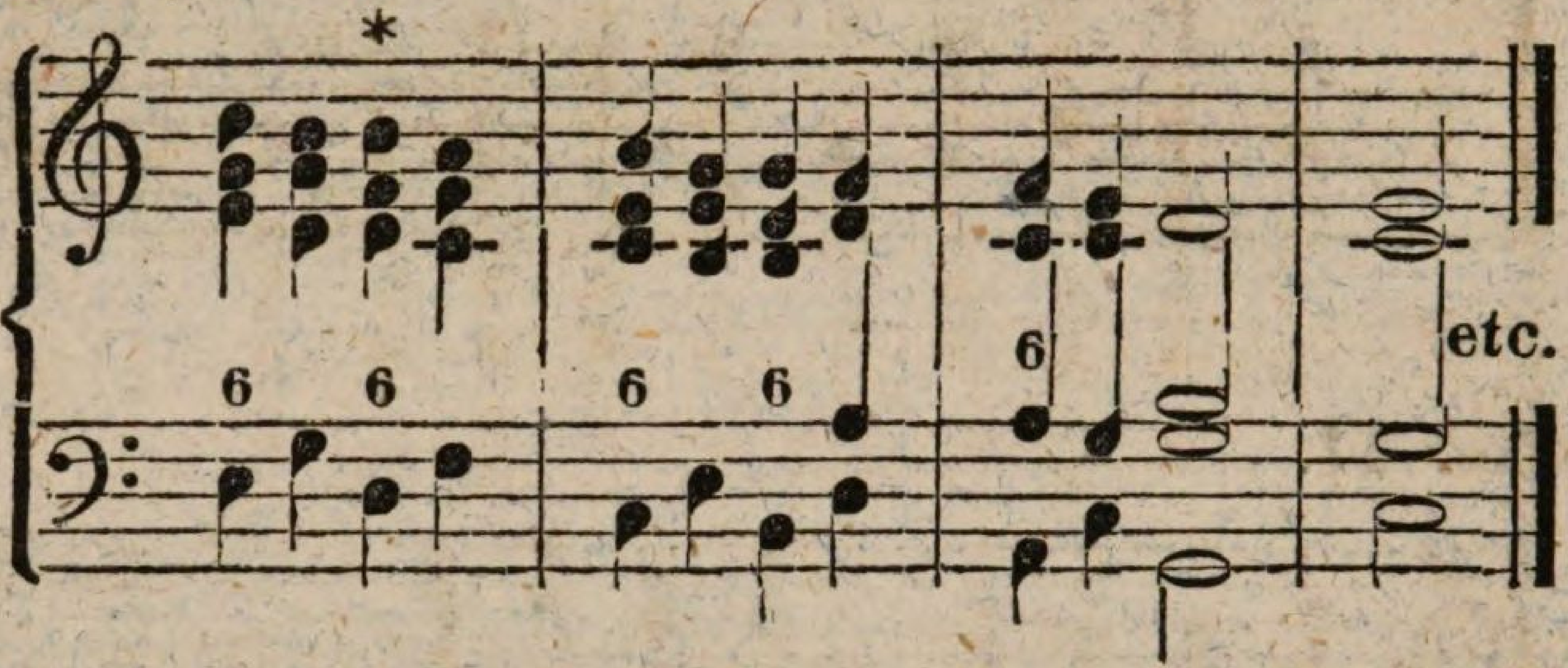
No. 12.



No. 13.



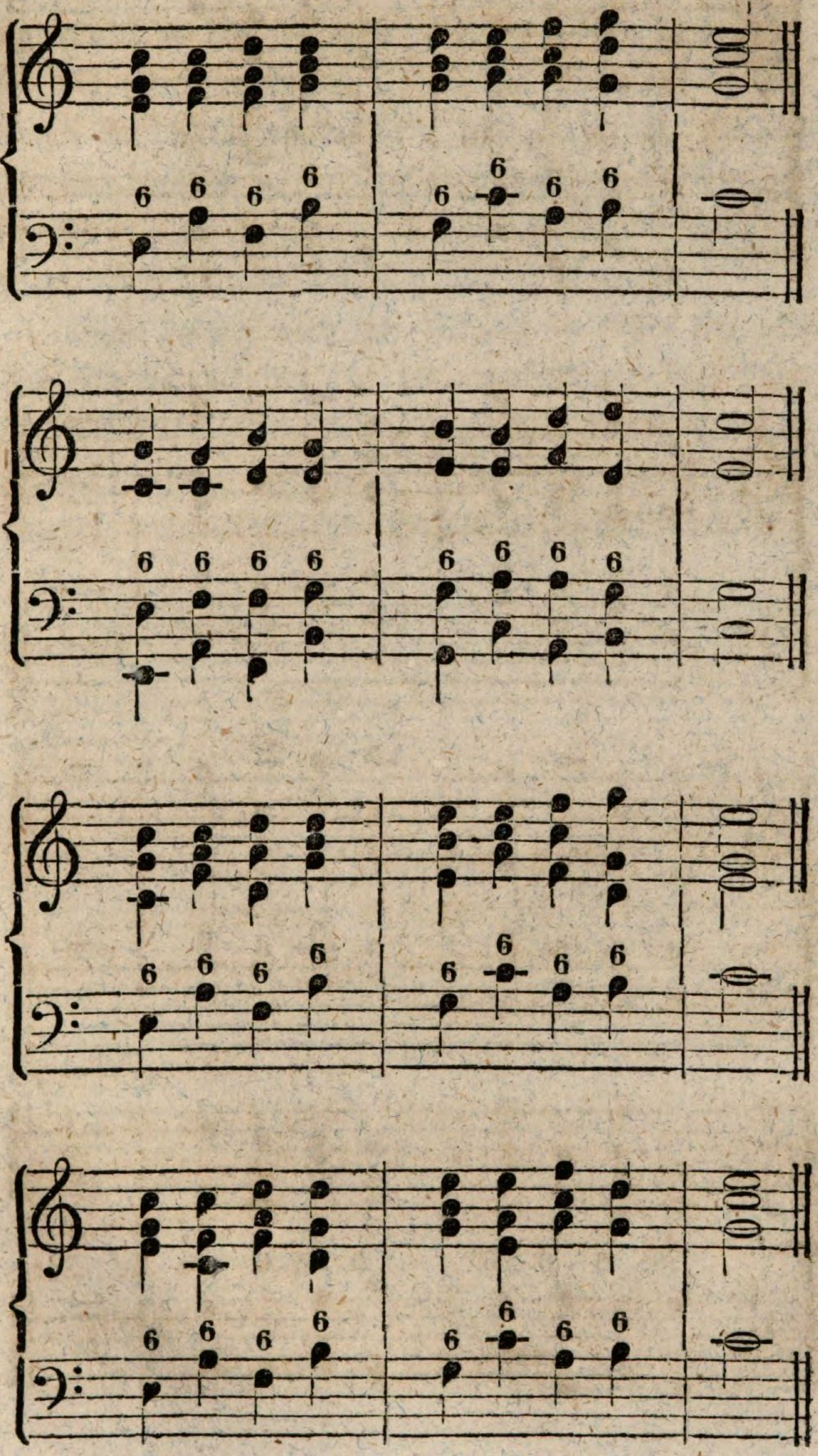
No. 14.

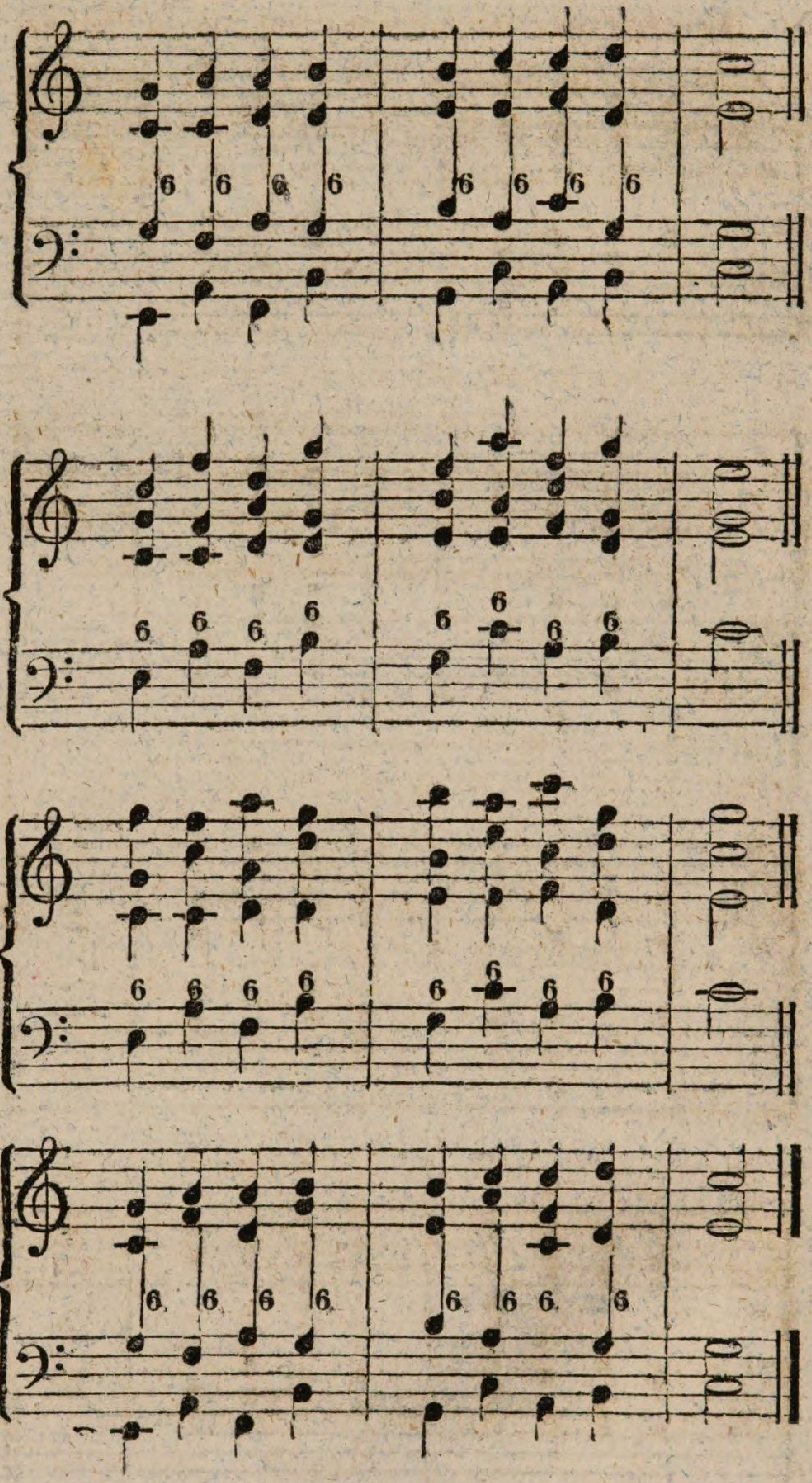


Wird endlich ein durchgehends aus Dreiklängen bestehender Stammsatz so versetzt, daß jeder Dreiklang in einen Sextenaccord umgekehrt wird, so kommt eine ununterbrochene Folge von lauter Sextenaccorden zum Vorschein.

Um alle die Veränderungen hervorzubringen, deren ein solcher umgekehrter Satz fähig ist, darf man nur 1. wechselweise den Grundton und die Sexte, 2. wechselweise den Grundton und die Terz, 3. durchgehends die Sexte, 4. durchgehends die Terz und 5. wechselweise die Terz und Sexte verdoppeln, wie bei No. 15 ausführlich zu sehen ist.

No. 15.

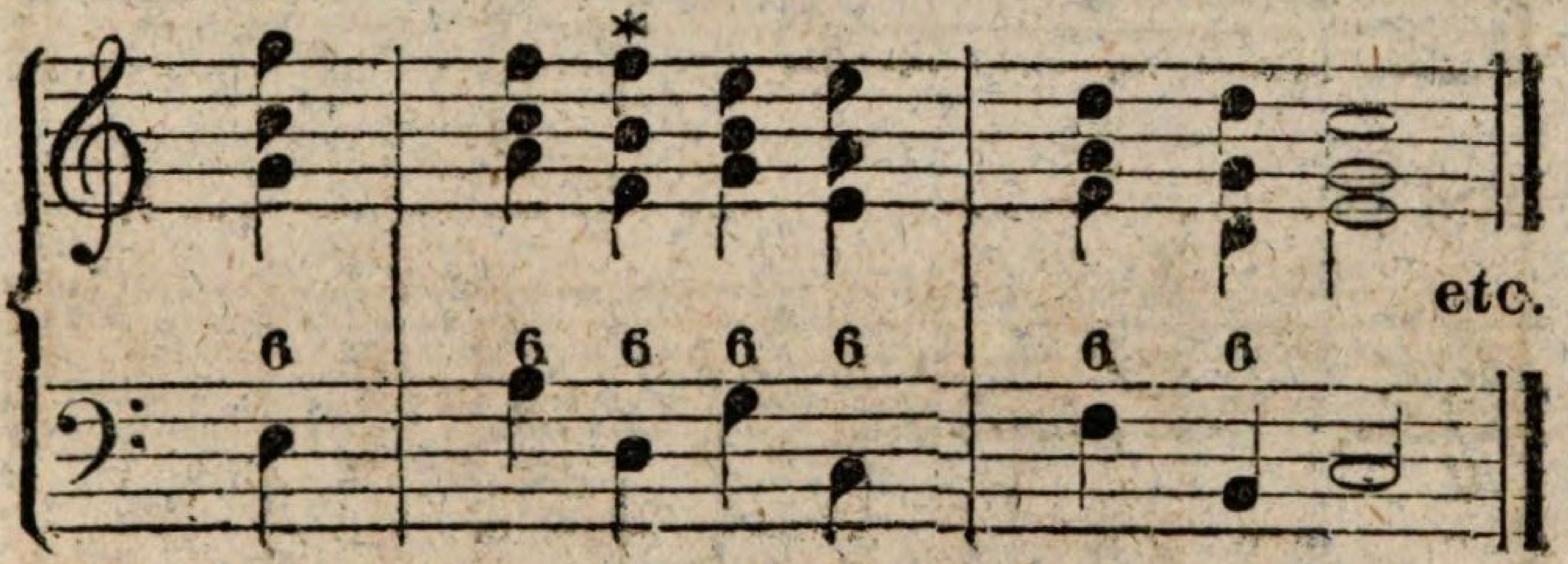




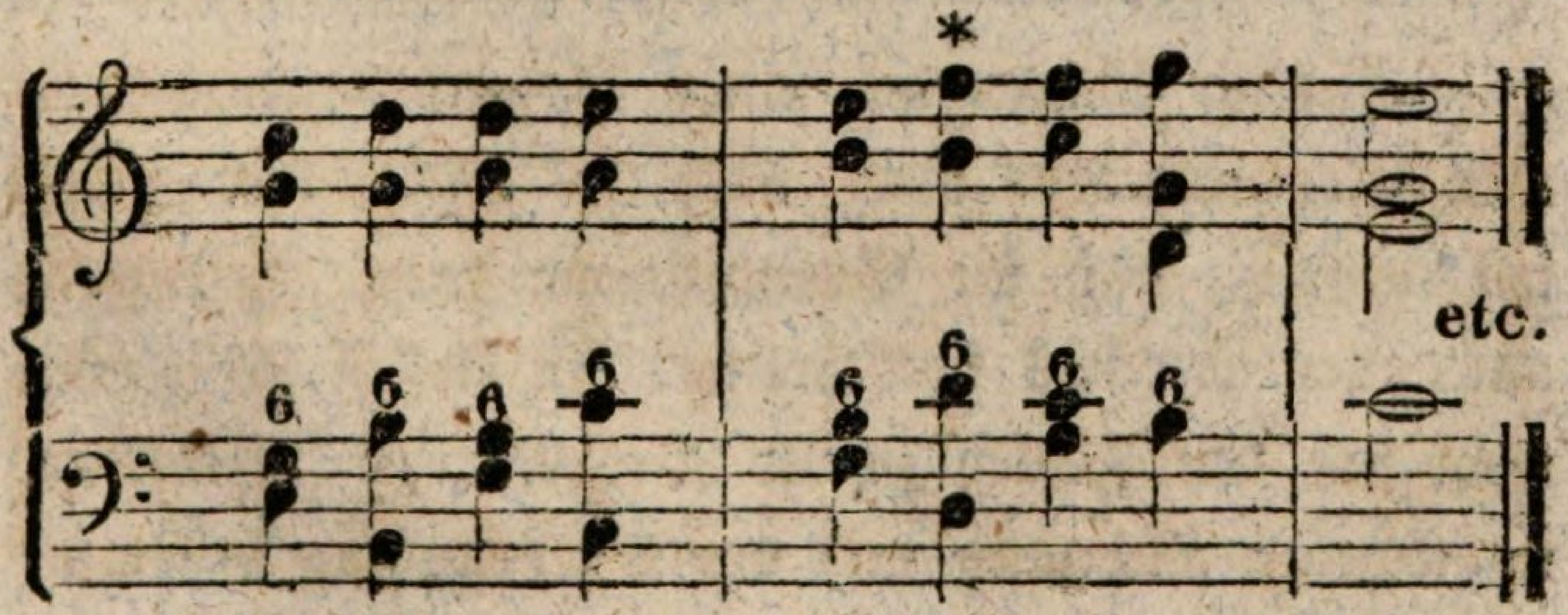
In der letzten Veränderung des obigen Beispieles macht es die fließende und reine Fortschreitung der Stimmen nothwendig, bei der Verdopplung der Sexte die Terz auszulassen, und dafür die Octave des Grundtones zu gebrauchen, welches füglich geschehen kann, weil der Accord durch die doppelte Sexte sich schon bestimmt genug ausspricht.

Nun folgen noch zur Uebung in dieser Art von No. 16 bis 20 die aus der Umkehrung der übrigen Stammsätze entsprungenen Grundstimmen, wozu jeder Beflissene von selbst die brauchbaren Veränderungen mit den oberen Stimmen machen kann.

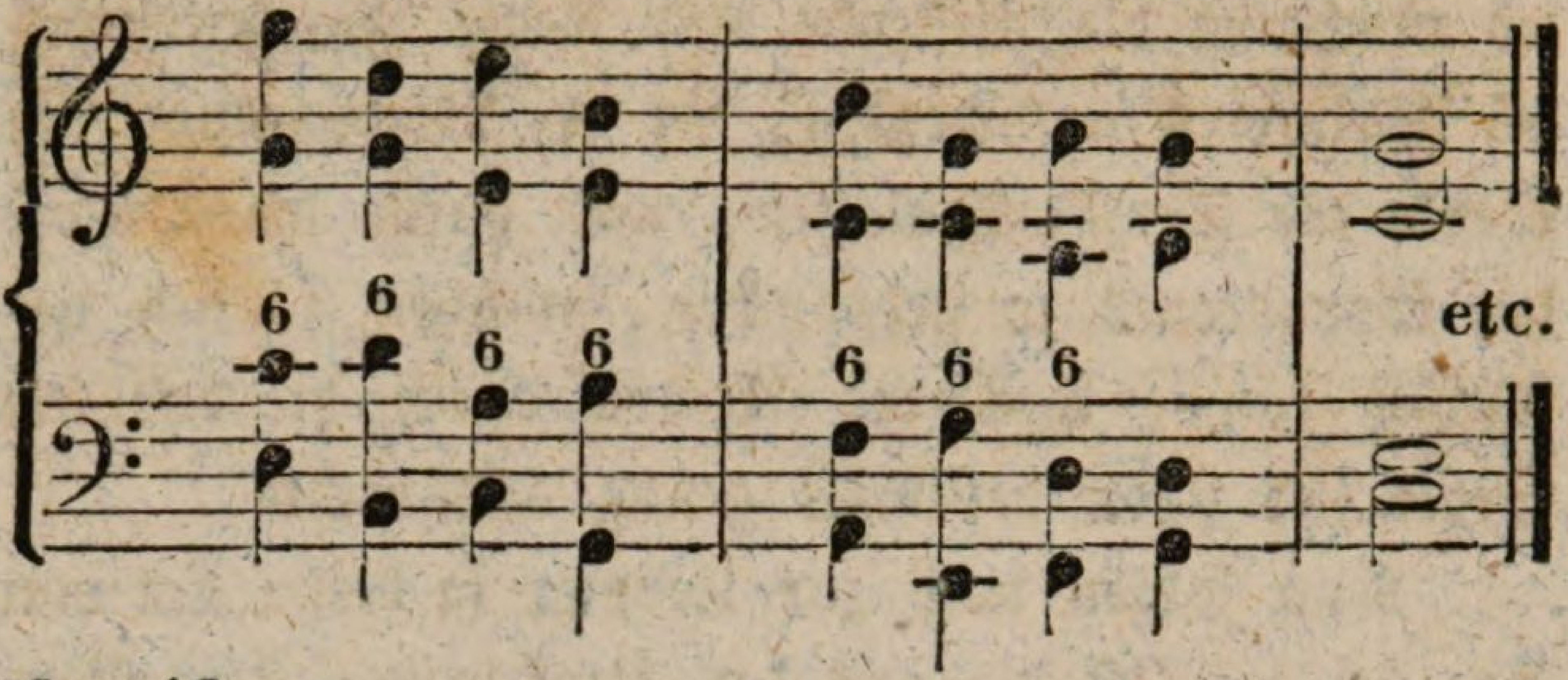
No. 16.



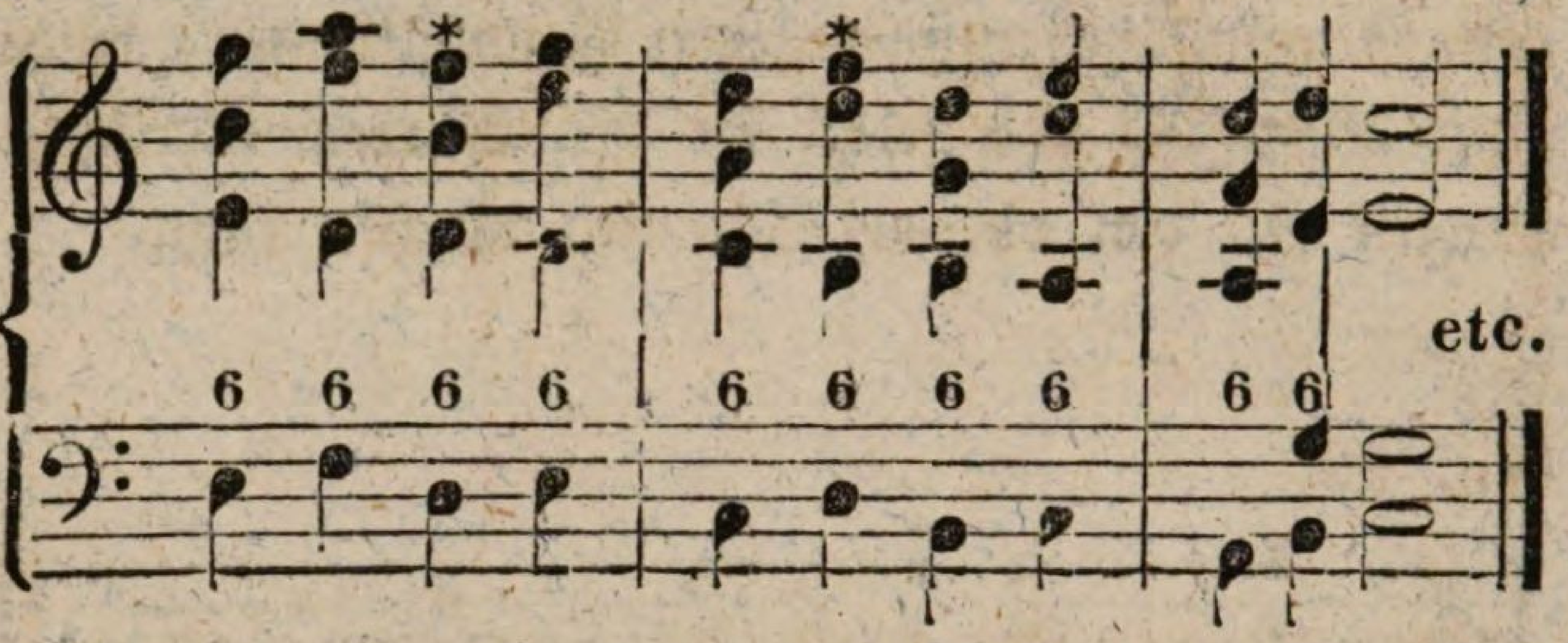
No. 17.



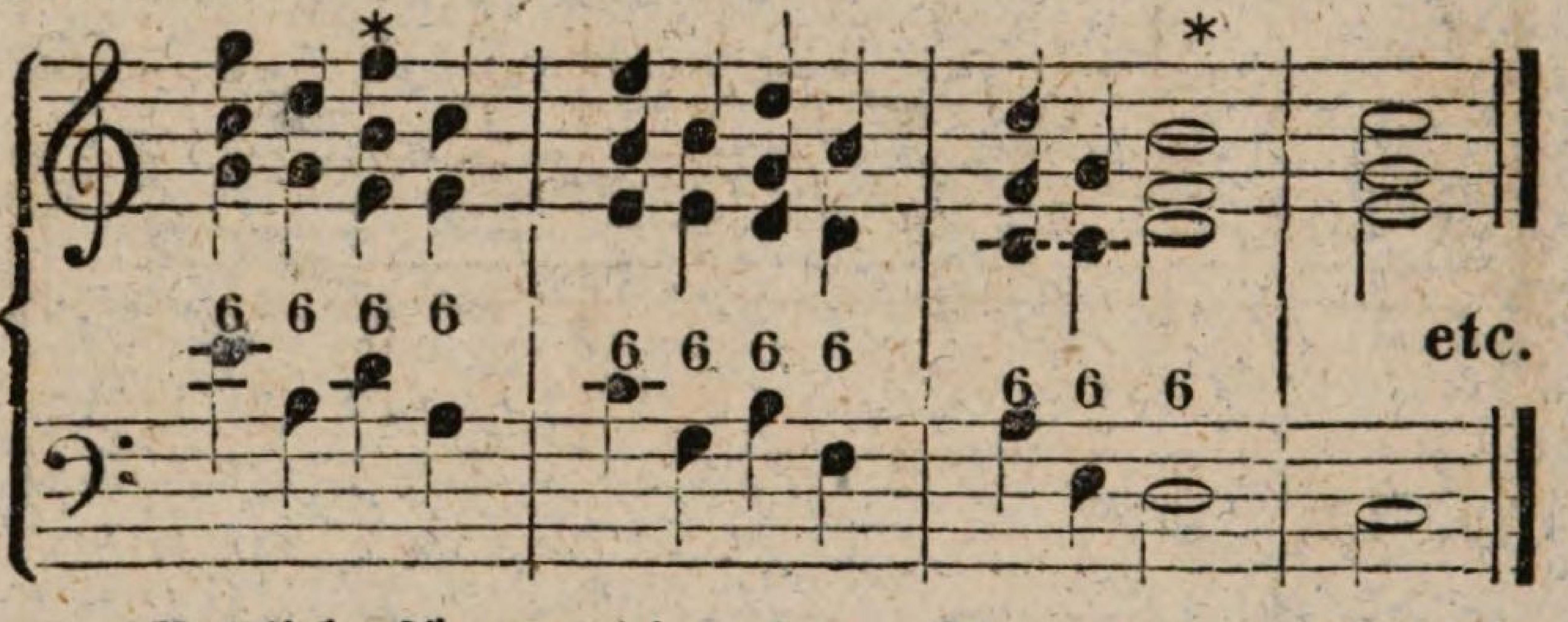
No. 18.



No. 19.

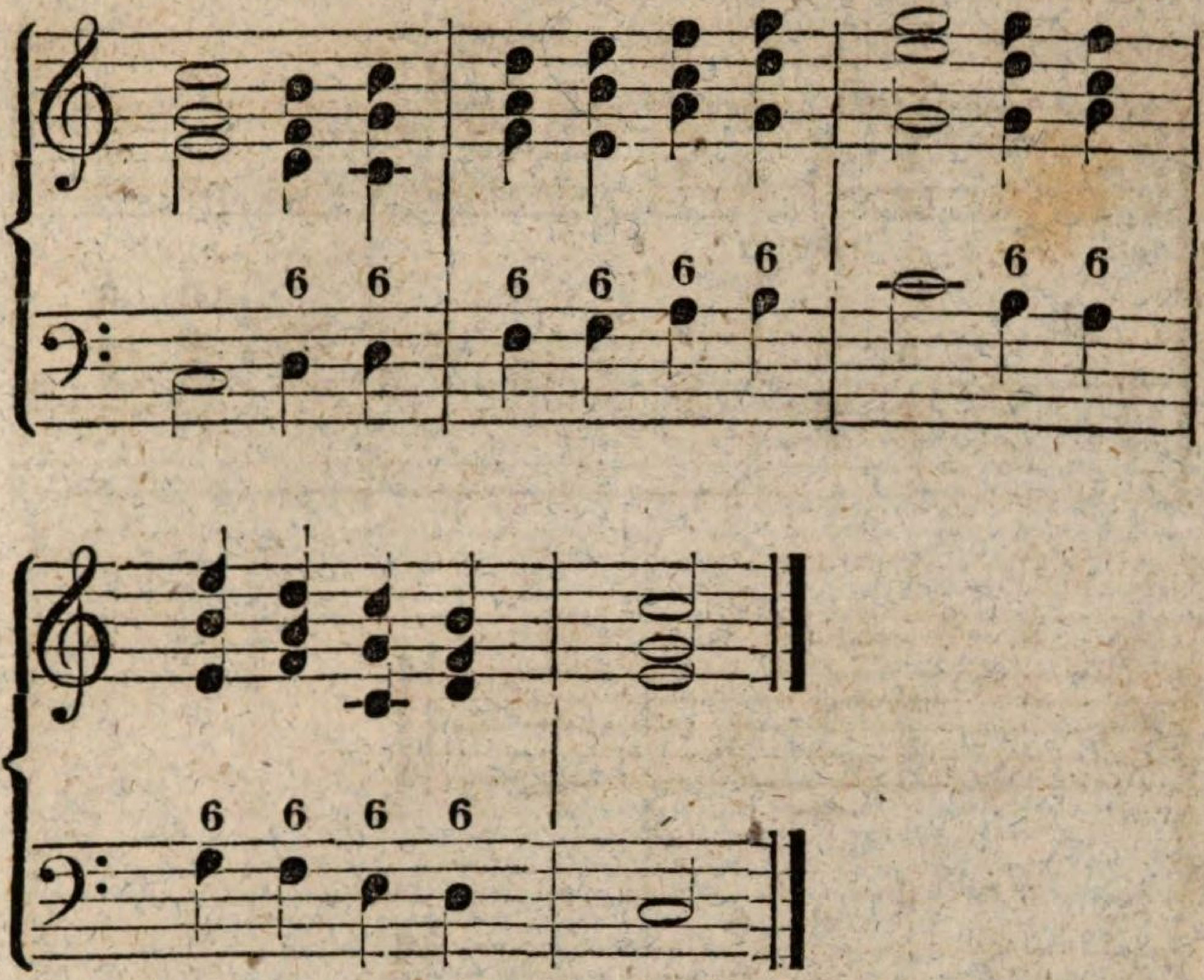


No. 20.

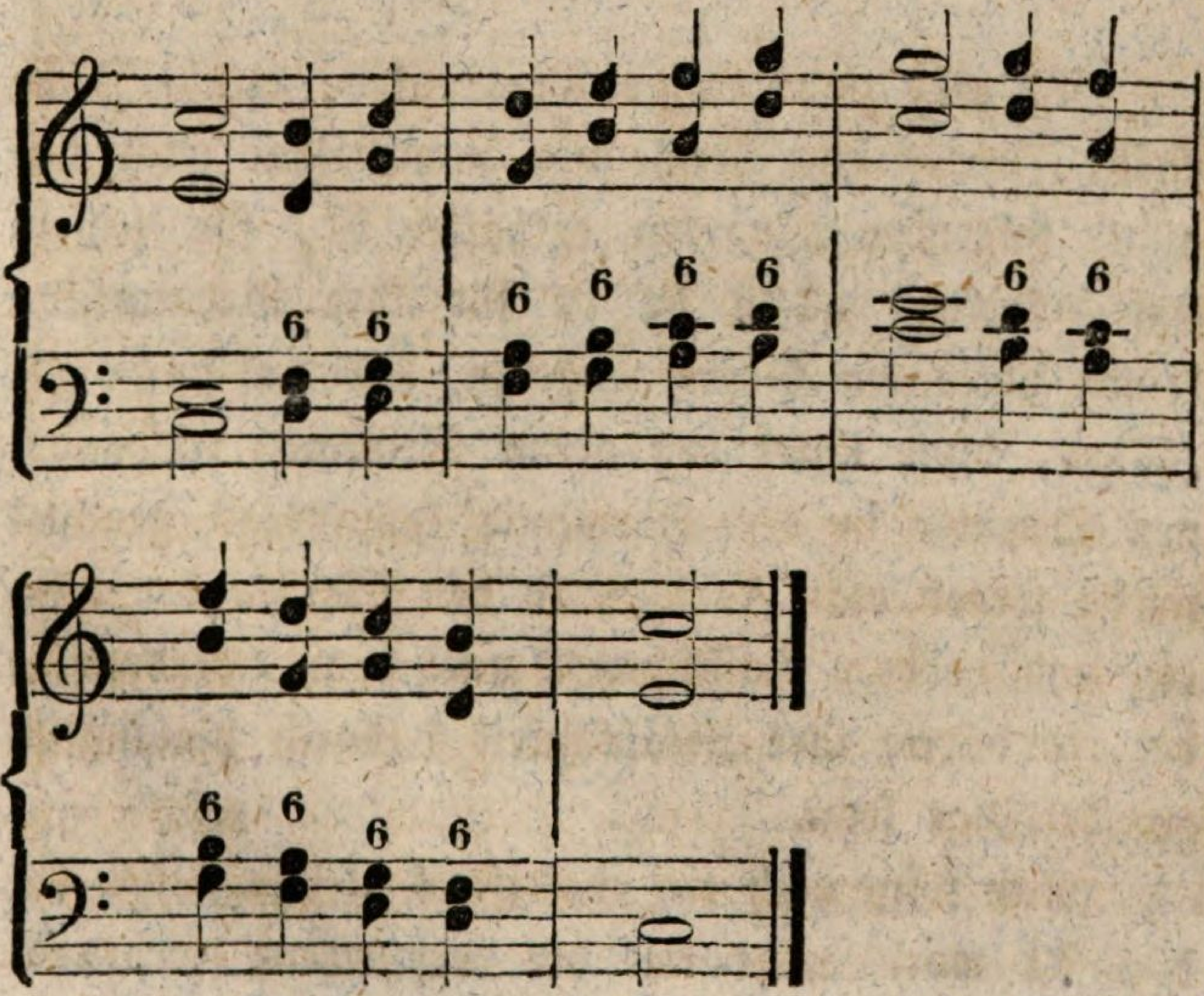


Endlich können die einer Tonart eigenthümlichen Sextenaccorde auch noch so aneinander gereihet werden, daß die Grundstimme dabei stufenweise auf- oder abwärts fortschreitet. In diesem Falle muß man um den Fehler zweier Octaven zu vermeiden, in genauer Ordnung mit der Verdopplung bestimmter Intervallen abwechseln, wie bei No. 21.

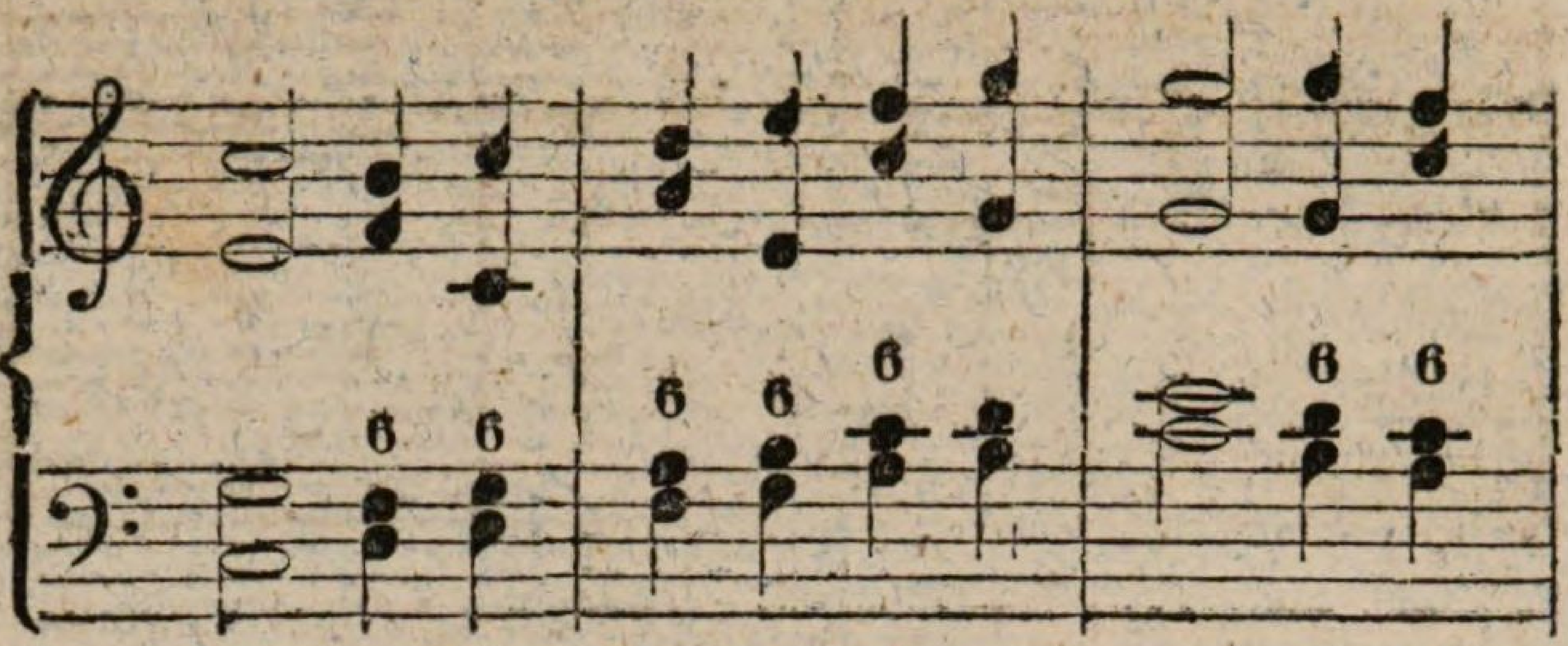
No. 21. Verdopplung des Grundtones und der Sexte.

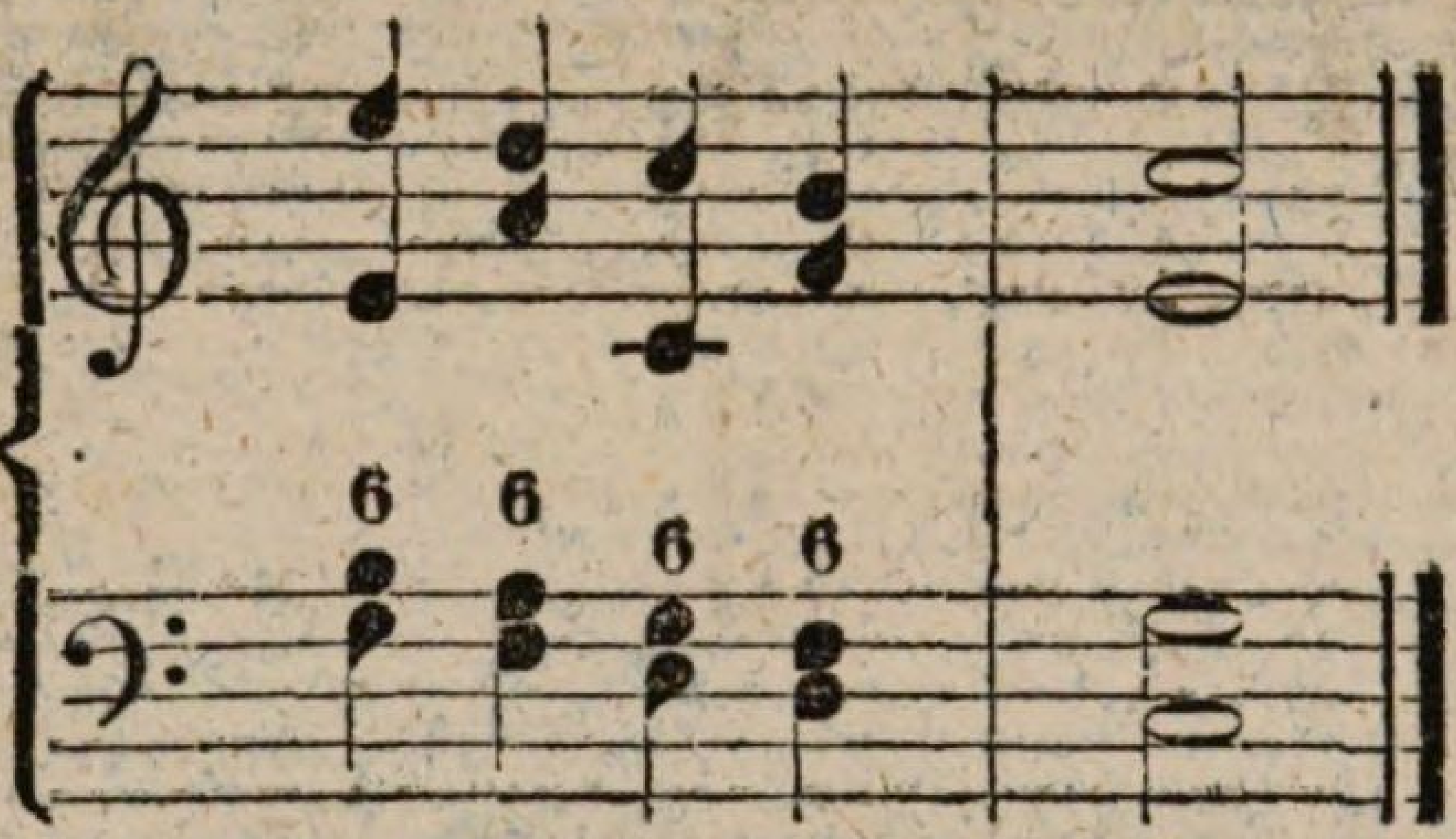


Verdopplung des Grundtones und der Terz.



Verdopplung der Terz und der Sexte.



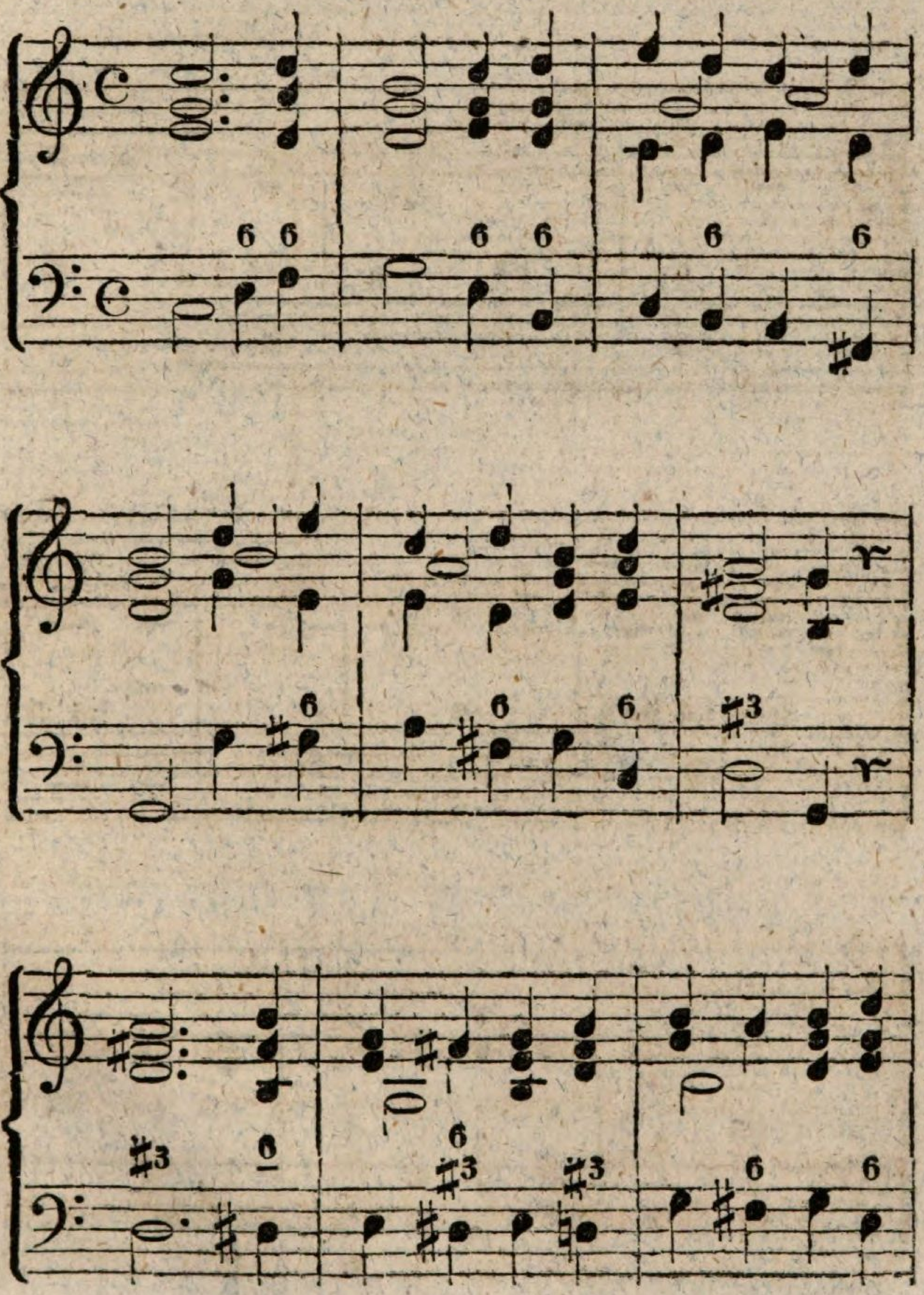


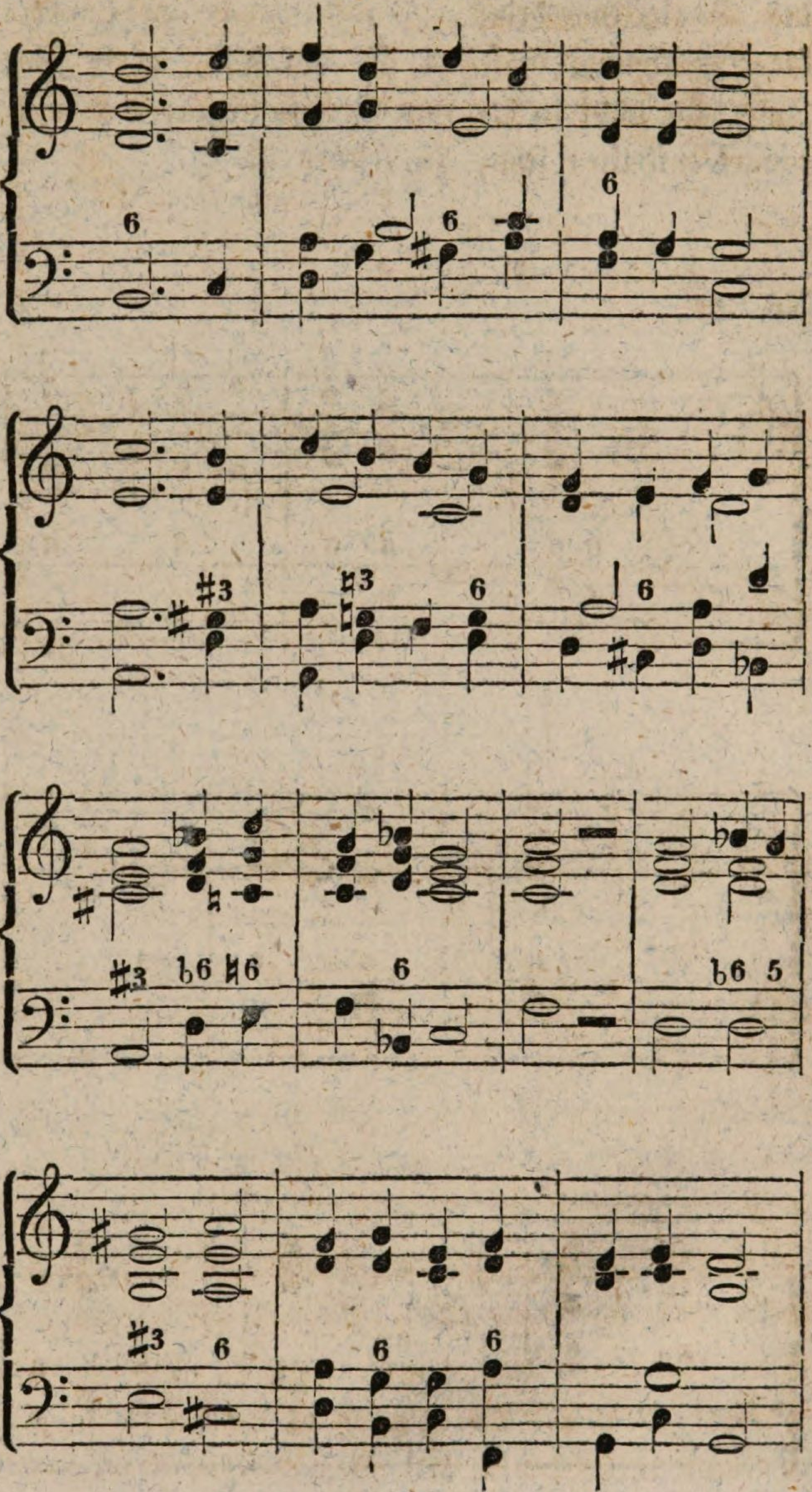
Es gibt zwar einige Theoretiker, welche solche Sätze, worin eine Reihe von unmittelbar nach einander folgenden Quarten enthalten ist, für fehlerhaft erklären; allein da sie für ihre Behauptung keinen haltbaren Grund angeben, und auf solche zufällige, bloß unter den obern Stimmen vorhandenen Quarten in der Harmonie keineswegs geachtet wird; ferner man sie auch in den Werken der älteren und neueren klassischen Tonsetzer angewendet findet, so dürfte ihre Zuläßlichkeit dadurch hinlänglich gerechtfertigt seyn.

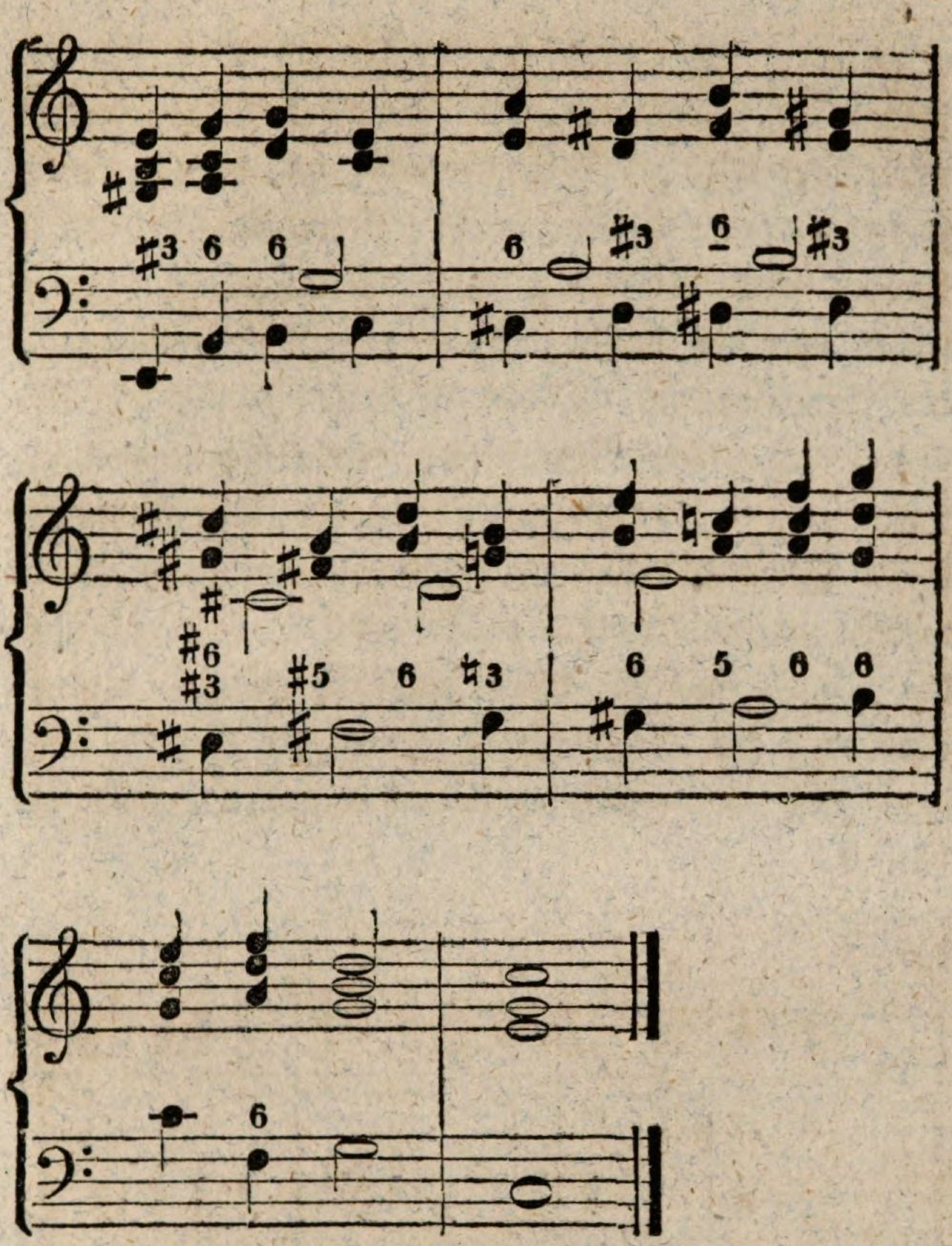
Nun folgt noch ein praktisches Uebungsstück bei No. 22 worin nicht nur der verschiedene Gebrauch

des Terzsextenaccordes, sondern auch insbesondere die Bezeichnung desselben für den Fall, wenn seine Intervalle nicht in der zum Grunde liegenden Haupttonart enthalten sind, zu ersehen ist.

No. 22.





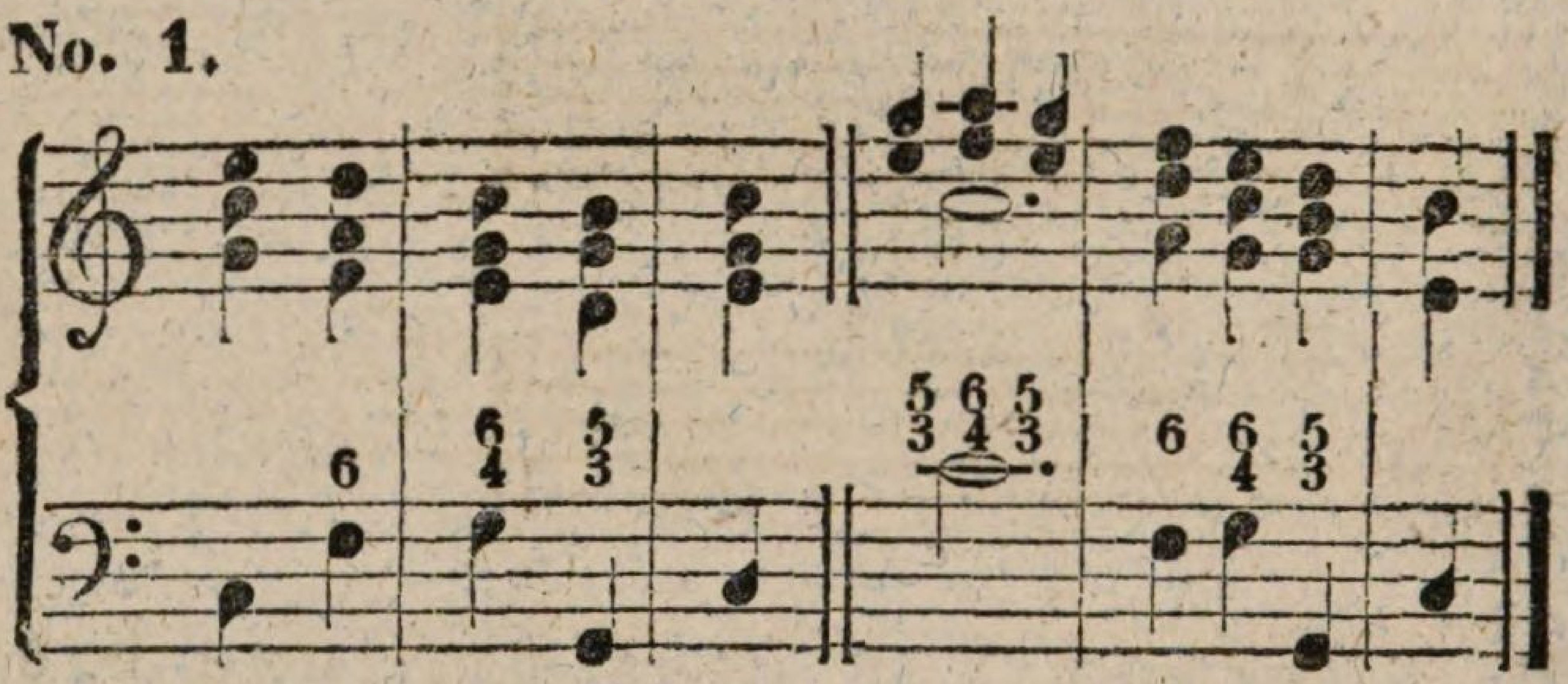


B. Gebrauch und Fortschreitung des Quartsextenaccordes.

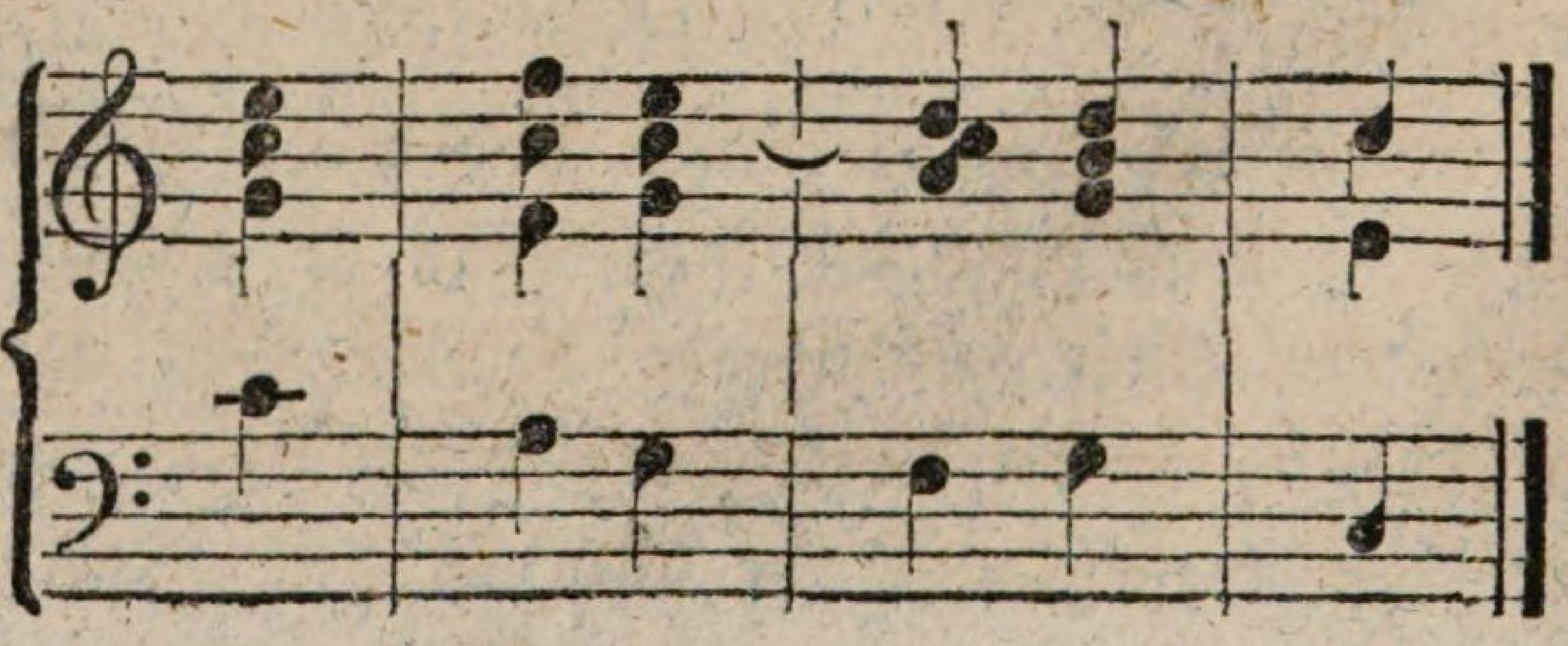
Es ist im Anfange dieses Abschnittes erwähnt worden, daß die durch die Umkehrung der wohlklingenden Dreiklänge entstandenen Accorde nicht mehr den hohen Grad der Beruhigung in sich haben, welcher jenen vorzugsweise vor allen übrigen Accorden

eigen ist. Da nun diese Beruhigung aber sich immer mehr vermindert, je öfter der Stammaccord umgekehrt wird, so folgt hieraus, daß der Quartsextenaccord als zweite Umkehrung des Dreiklanges weit mehr von dieser beruhigenden Eigenschaft verlieren muß, als seine erste Umkehrung: der Sextenaccord. Dieses ist wahrscheinlich die Ursache, daß unsere Vorfahren, welche die Regeln der harmonischen Fortschreitung festsetzten, den Fortgang seiner Intervalle einer gewissen Beschränkung unterworfen haben, welche darin besteht, daß entweder die Quarte mit der Sexte zugleich, wie bei No. 1, oder auch die Sexte zuerst, und die Quarte nach ihr, eine Klangstufe herabtreten sollen, wie bei No. 2.

No. 1.

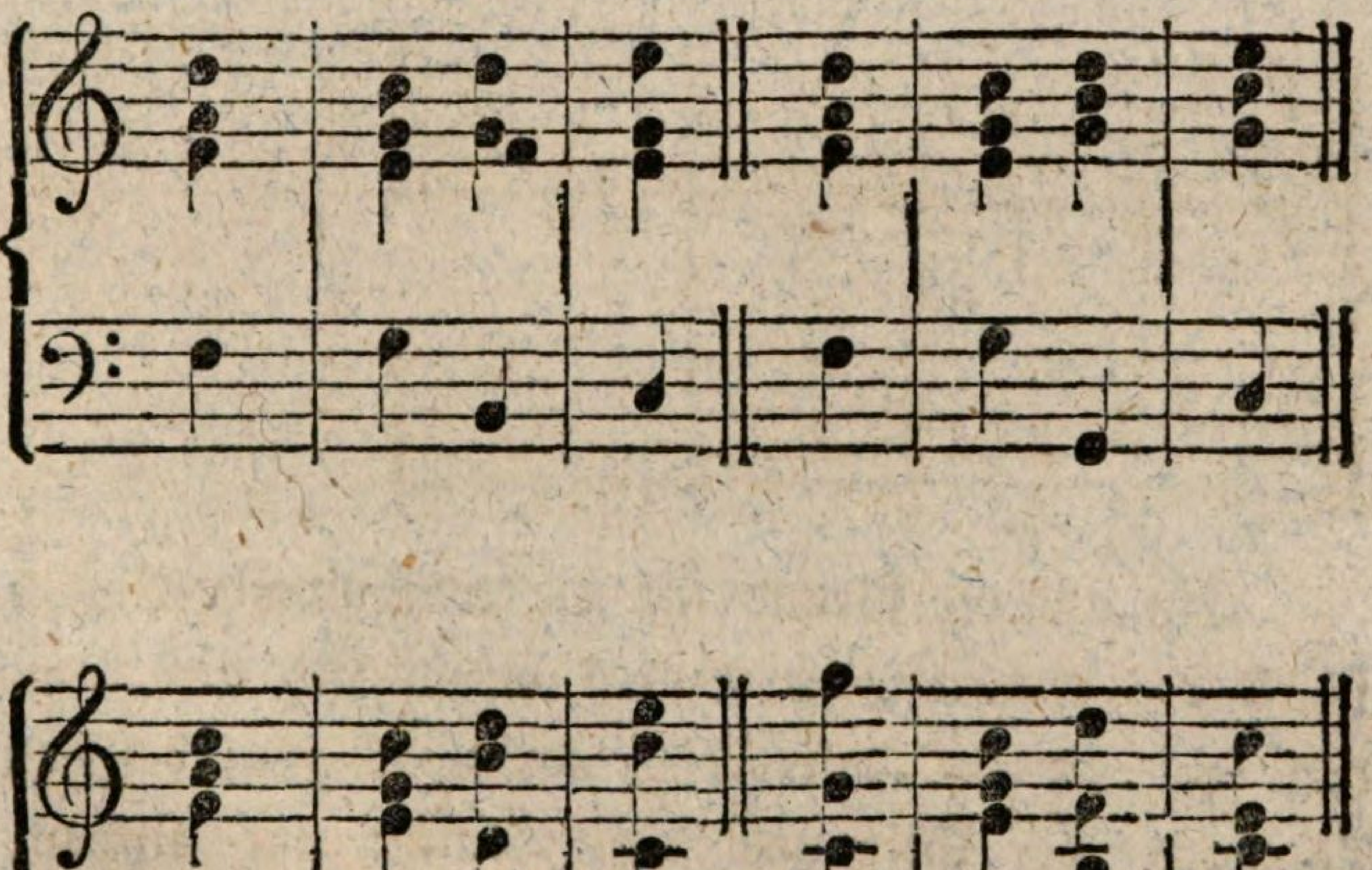


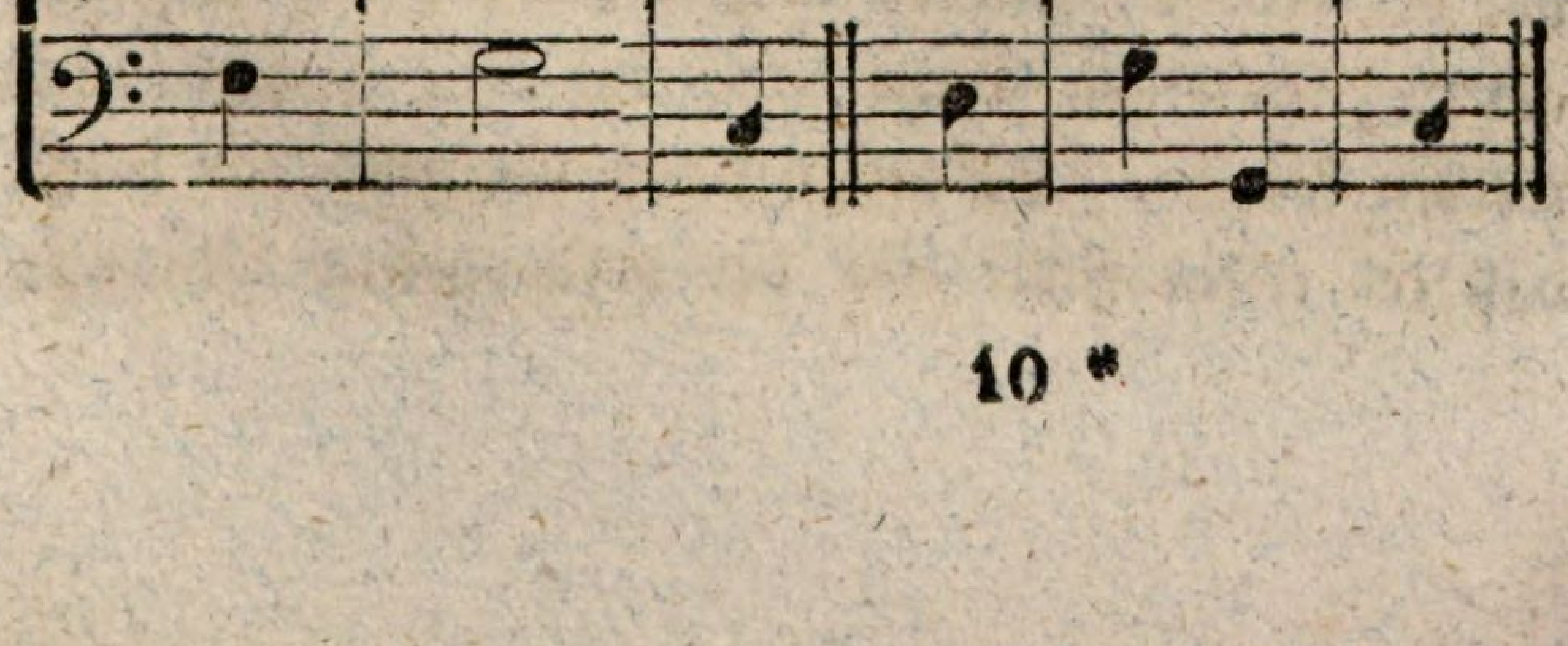
No. 2.

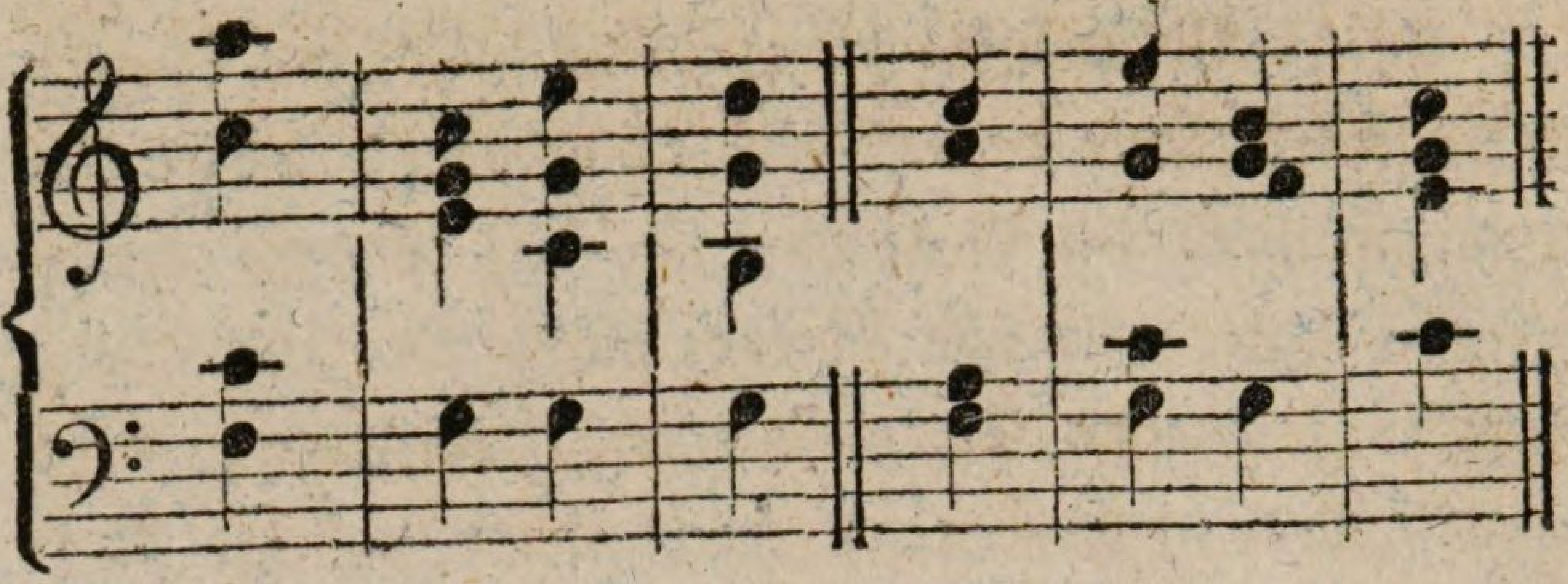


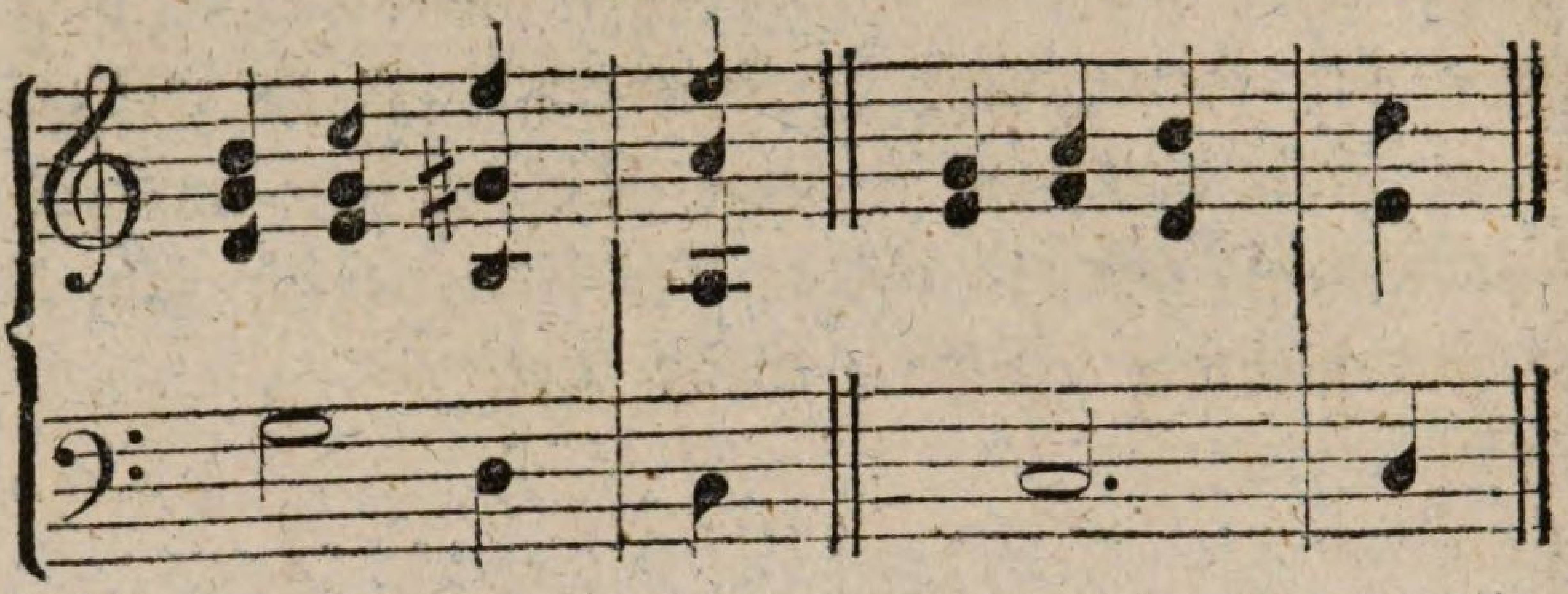
Dieser Beschränkung ungeachtet bleibt der Quartsextenaccord doch immer ein consonirender Accord, weil es ein Grundsatz ist, daß sowohl consonirende Intervalle als Accorde durch die Umkehrung ihre consonirende Eigenschaft nicht verlieren; denn man findet in der freien Schreibart häufige Beispiele, wo die Quarte und Sexte gleich andern Consonanzen sich willkührlich auf- und abwärts, stufen- und sprungweise fortbewegen. Doch werden solche Fälle von den strengen Theoretikern nur als Ausnahmen von der obigen Regel angesehen. No. 3 enthält mehrere Beispiele dieser Art.

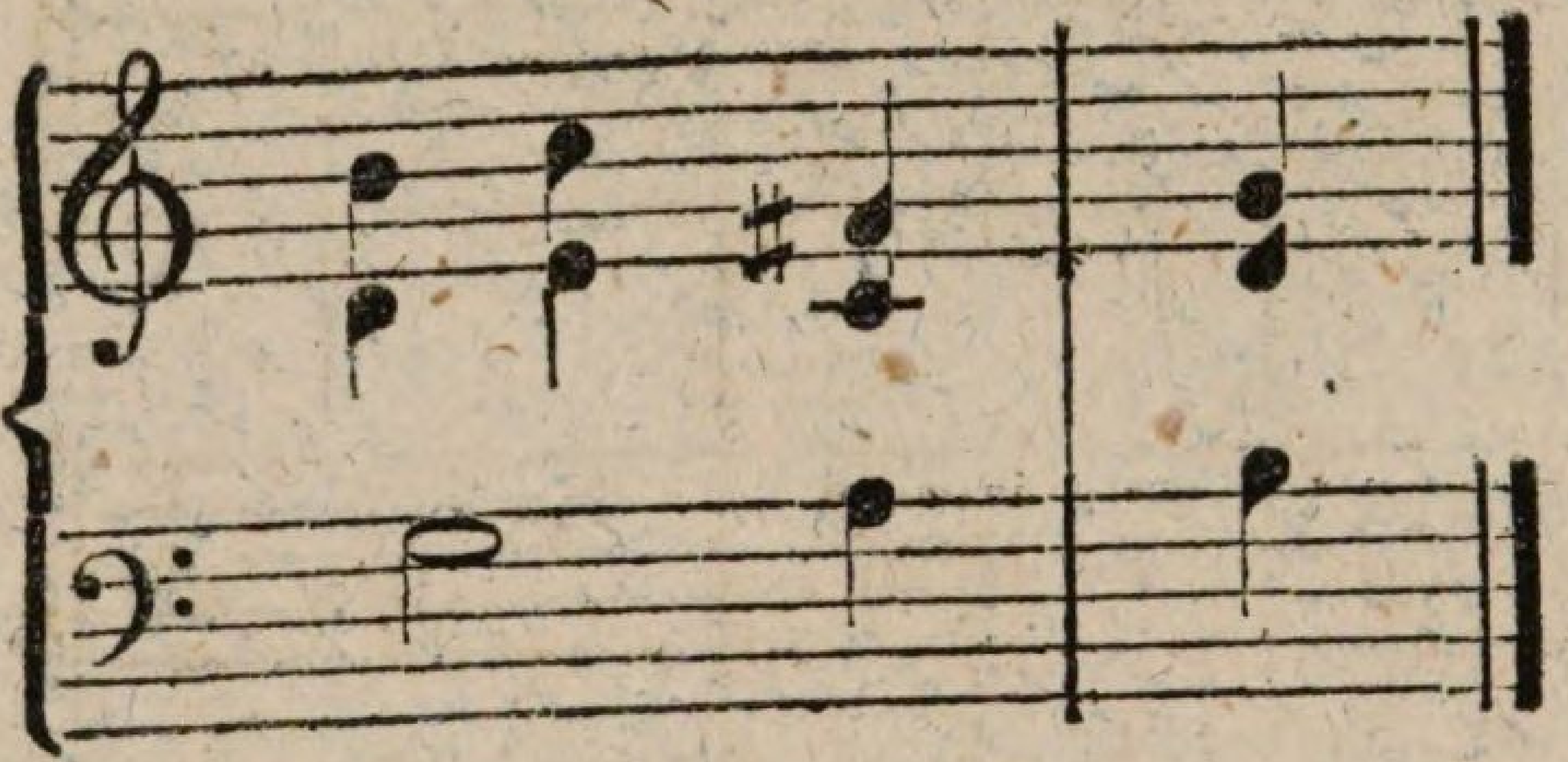
No. 3.







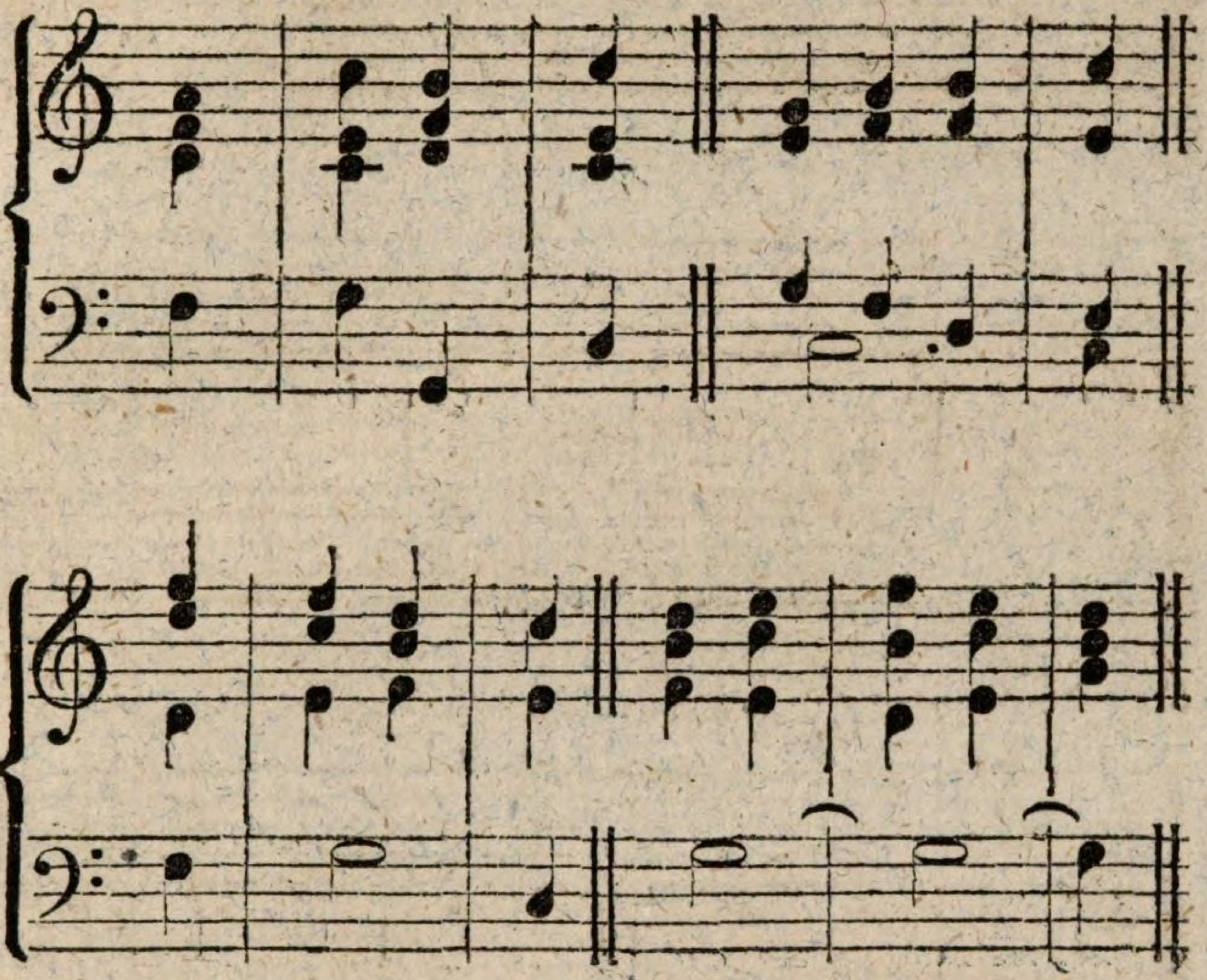




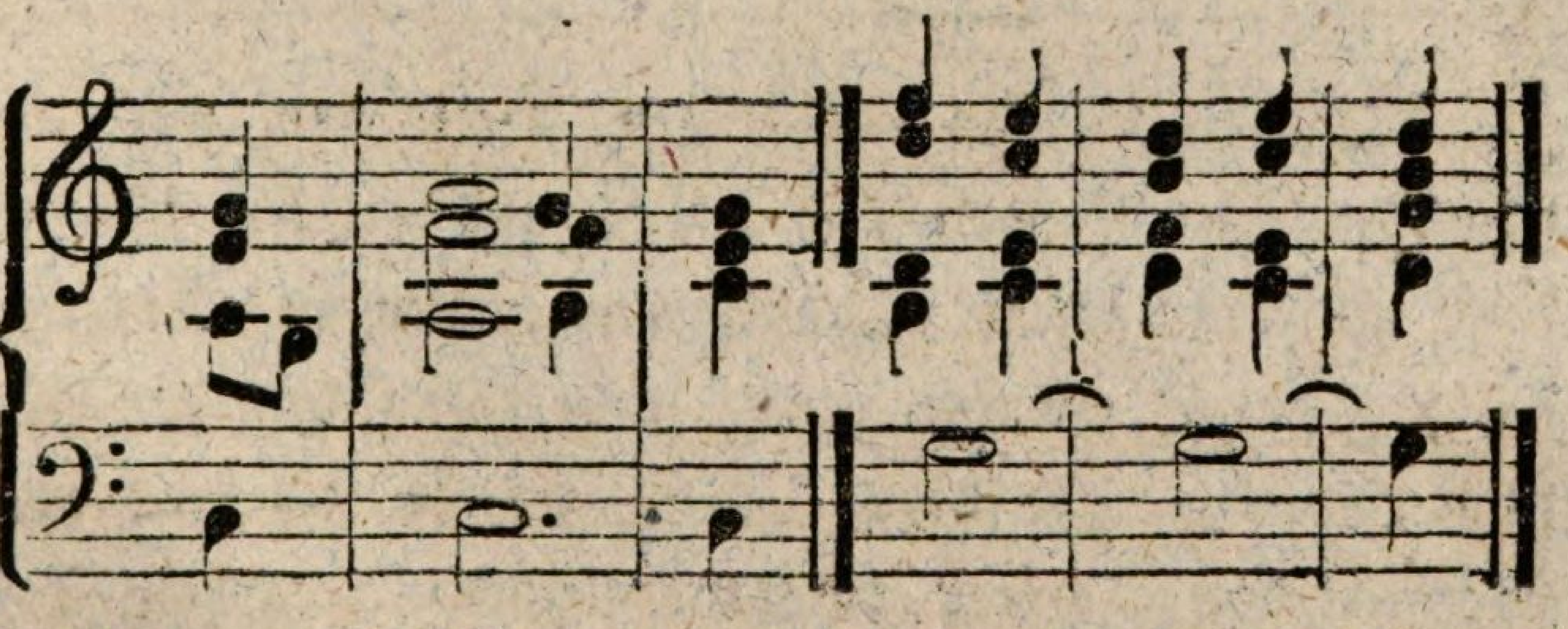
Ein anderer Grund für die consonirende Eigenschaft des Quartsextenaccordes ergibt sich aus dem, daß seine beiden Intervalle, wenn es zum besseren Fortgange der Stimmen dient, nicht nur einzeln, wie bei No. 4, sondern auch beide zugleich in mehr als vierstimmigen Satze, wie bei No. 5 verdoppelt werden können. Es versteht sich übrigens von selbst, daß im ersten Falle eine der verdoppelten Stimmen

aufwärts, und die andere abwärts; im letzteren aber zwei aufwärts, und zwei abwärts fortschreiten.

No. 4.

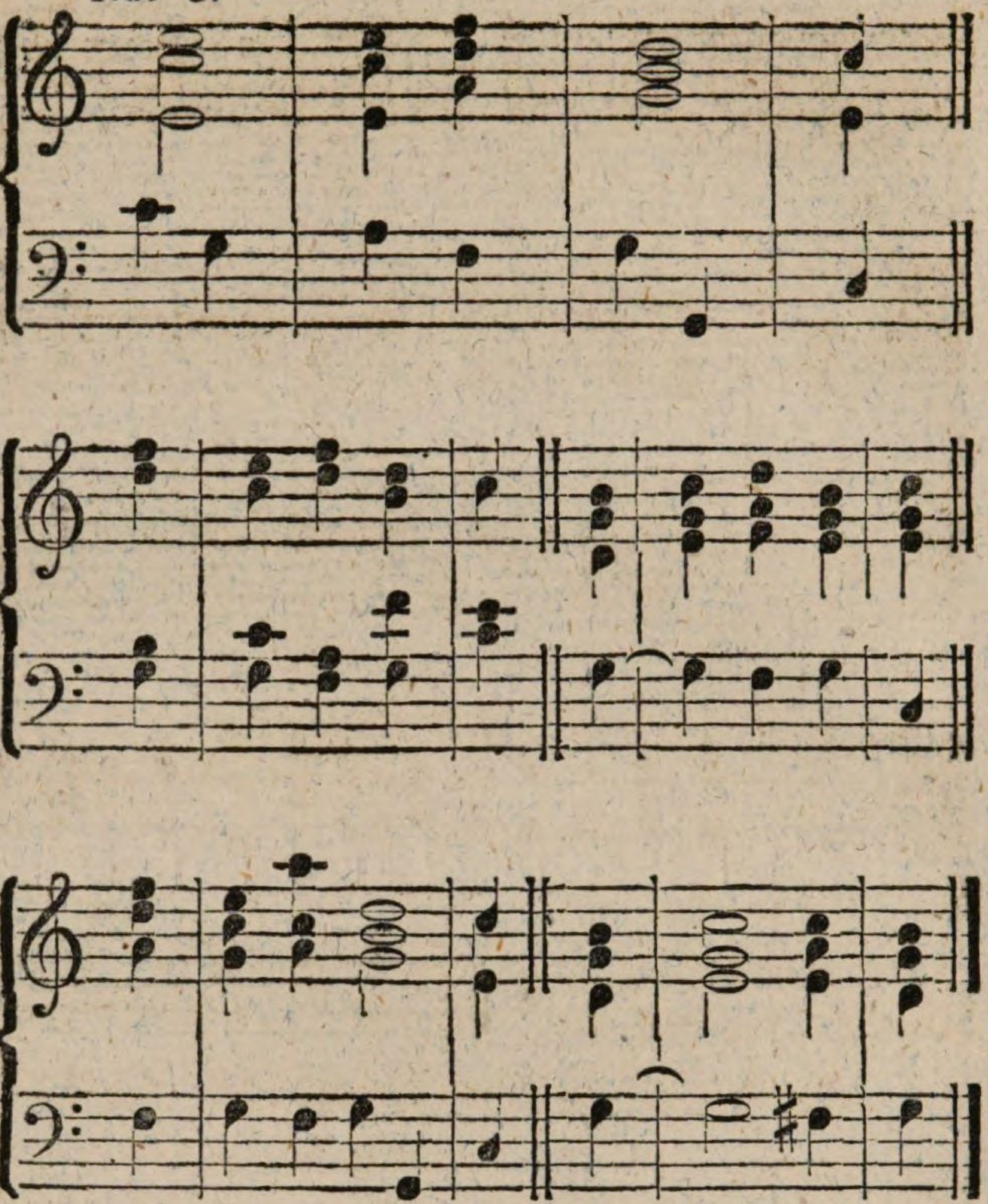


No. 5.



Ferner ist der Quarte und Sexte dieses Accordes die Freiheit eingeräumt, sich in Intervalle anderer Accorde zu verwandeln, bevor sie ihre stufenweise Fortschreitung machen. Siehe No. 6.

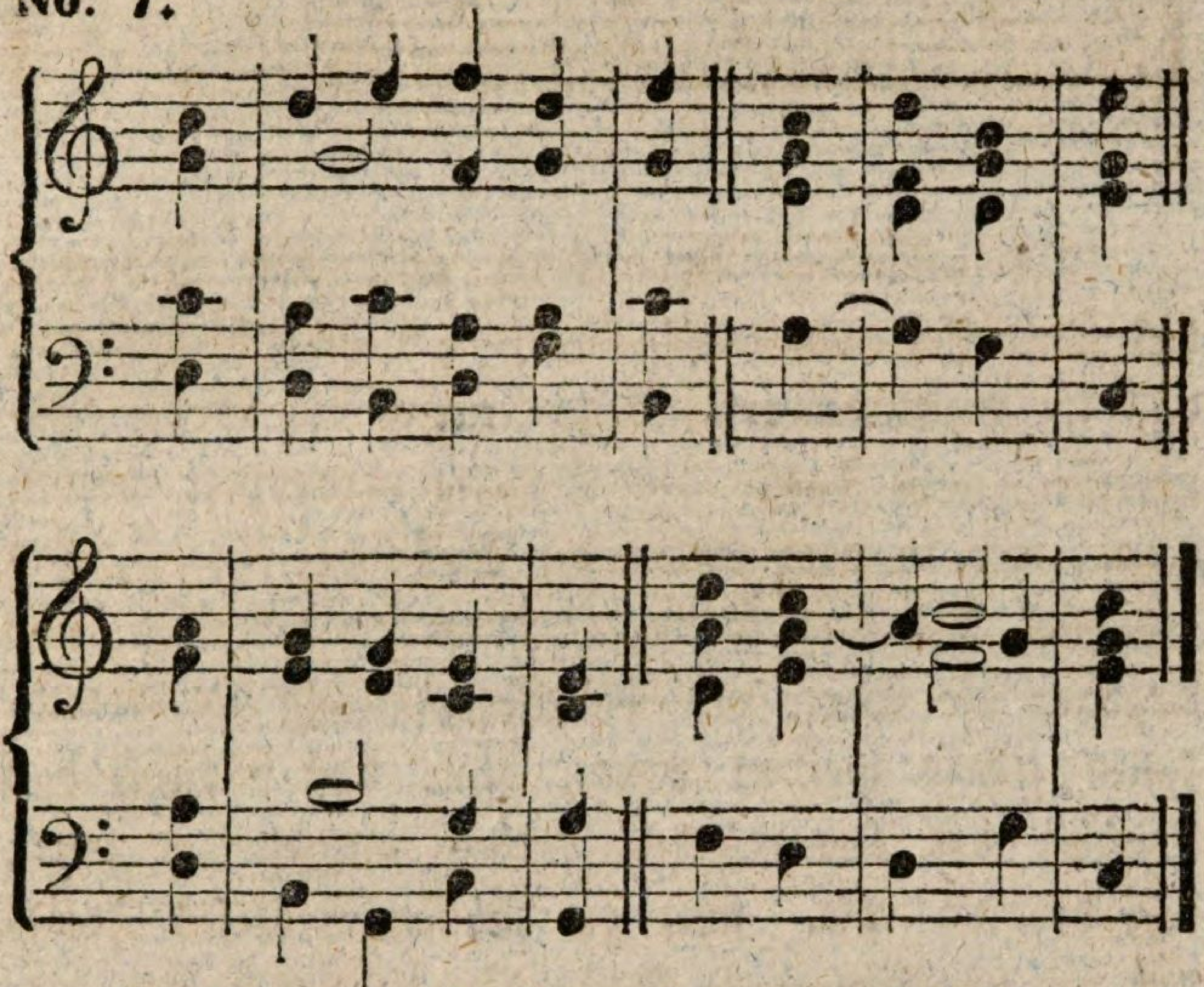
No. 6.



Obschon in den bisherigen Beispielen nur die von den Dreiklängen der ersten und vierten Klangstufe abstammenden Quartsextenaccorde in Anwendung gebracht worden sind, und zwar aus der Ursache, weil gerade diese beiden, da sie sich mit den übrigen der Tonart eigenthümlichen Accorden am leichtesten und ungezwungensten verbinden lassen, in der Harmonie am häufigsten vorzukommen pflegen, so kommen doch hin und wieder einzelne Fälle vor, wo auch die von den Dreiklängen der übrigen Klang-

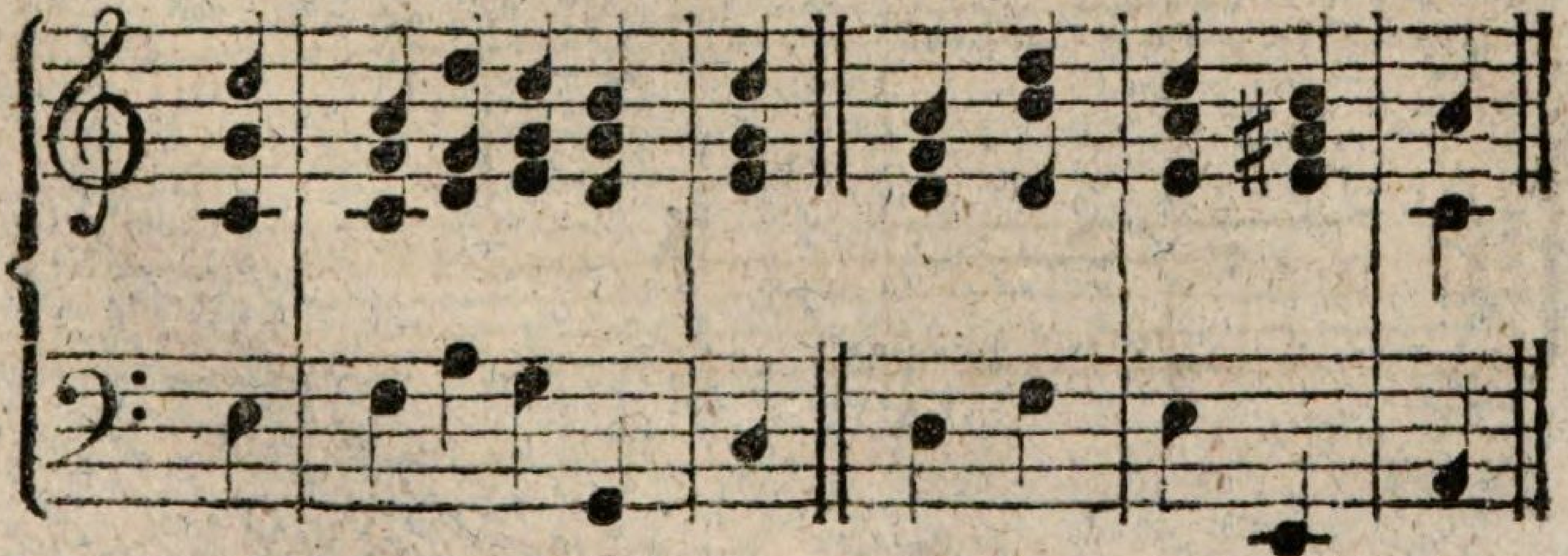
stufen entspringenden Quartsextenaccorde schicklich Platz finden können, wie aus den Beispielen bei No. 7 zu ersehen ist.

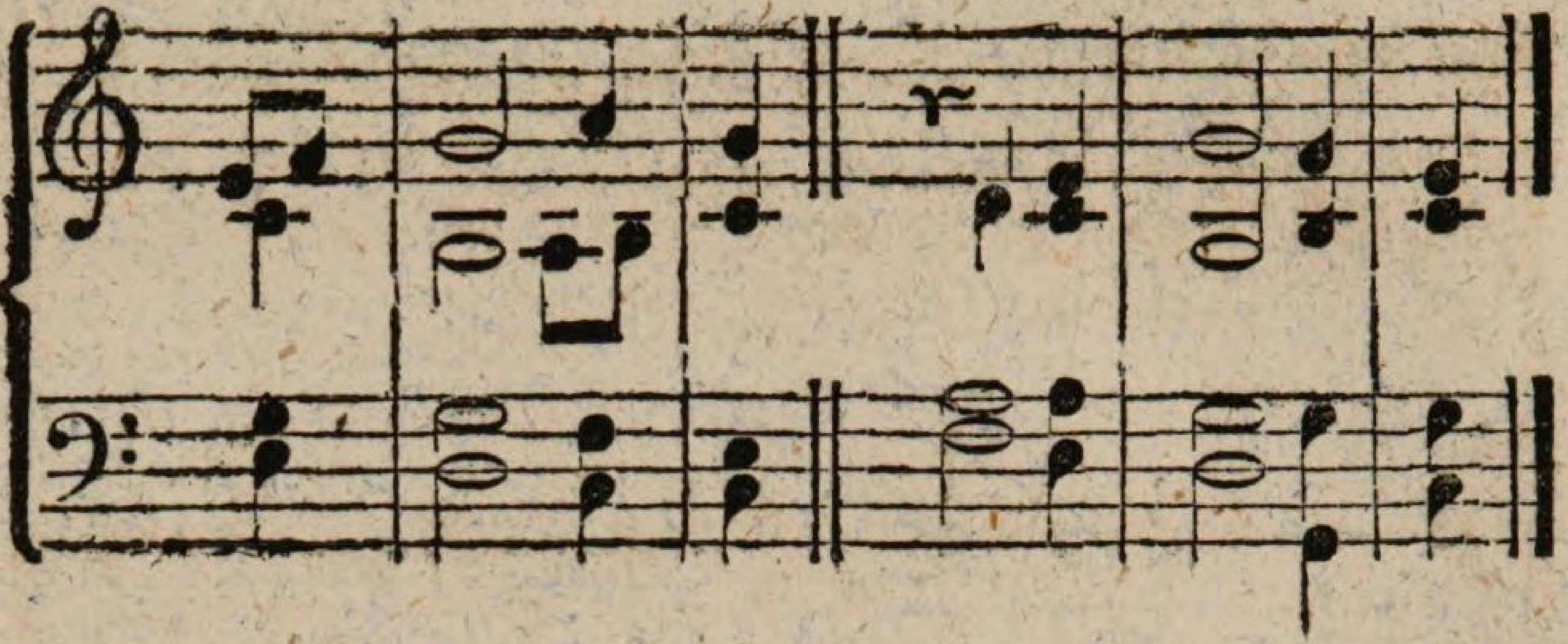
No. 7.



Endlich kann ein Quartsextenaccord auch zu einen anderen seiner Art unmittelbar sich fortbewegen, welches jedoch nur in dem Falle am schicklichsten ist, wenn der Baß stufenweise abwärts schreitet, wie bei No. 8.

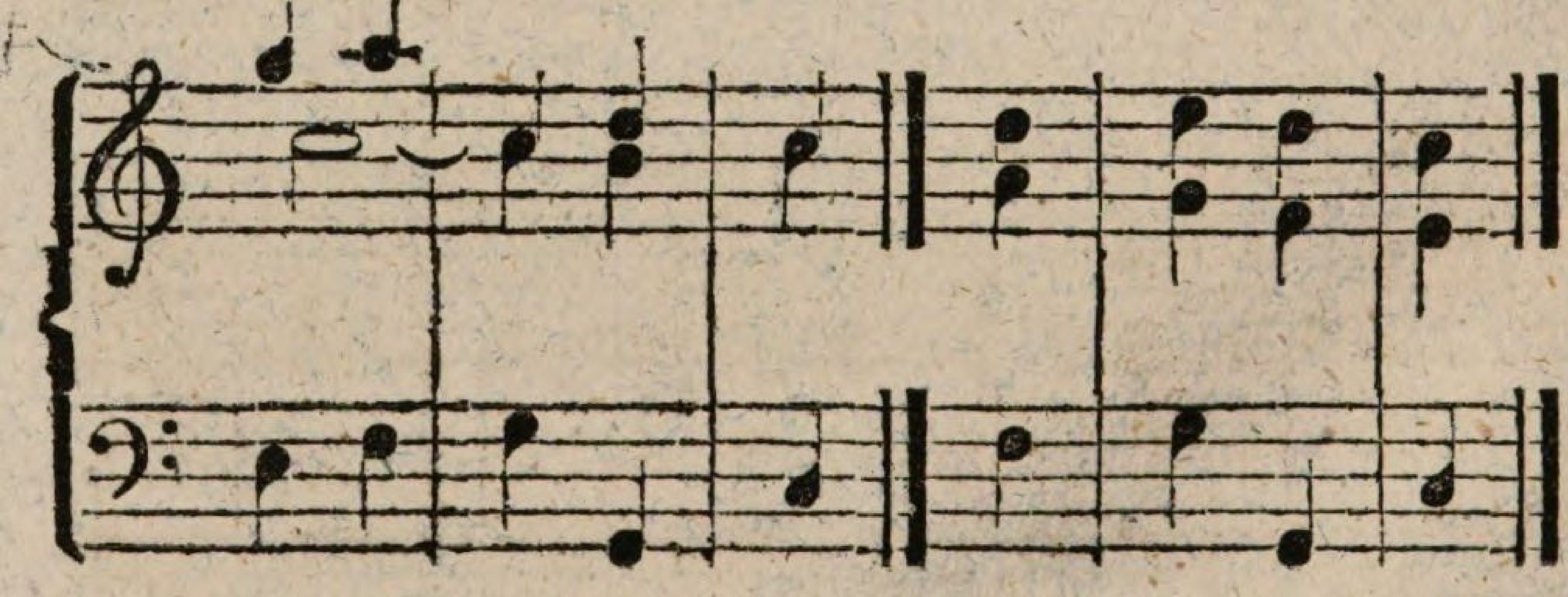
No. 8.



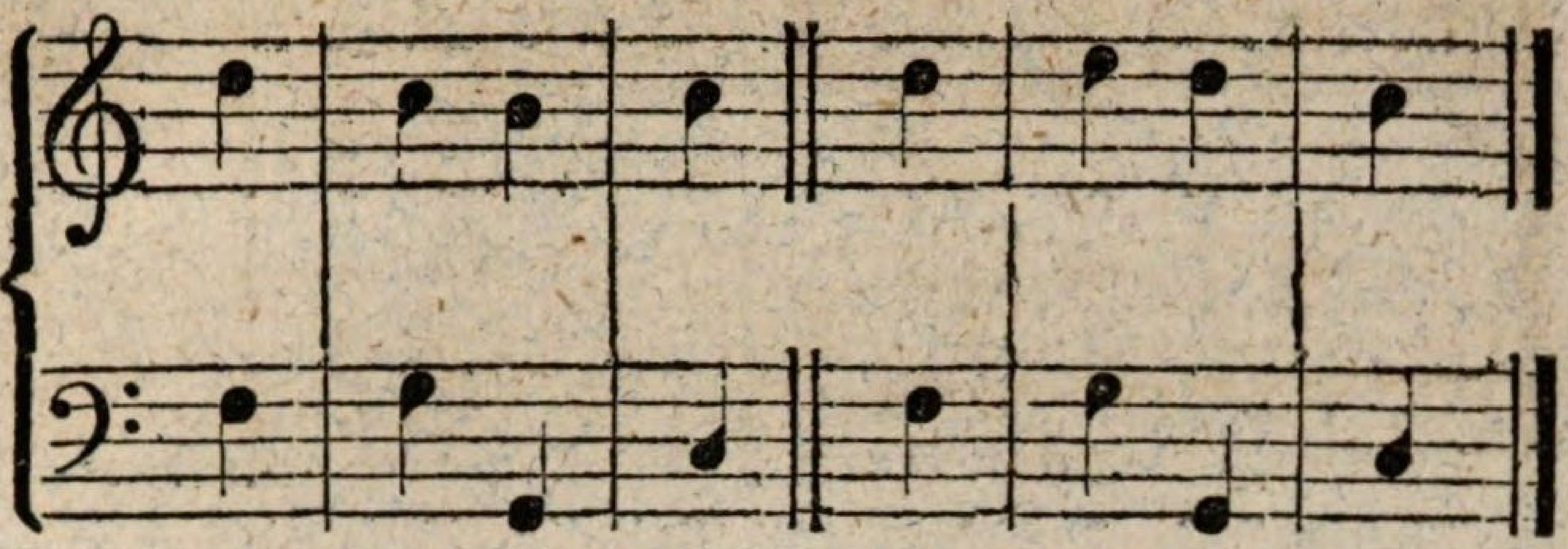


Als besondere Bemerkung über den Gebrauch des Quartsextenaccordes wollen wir noch hinzufügen, daß im dreistimmigen Satze erstens die Sexte ausgelassen, und dafür die Quarte verdoppelt werden kann, wie in dem bekannten Satze bei No. 9, und zweitens, daß auch sogar die Quarte wegbleiben, und dagegen die Sexte mit der Verdopplung des Grundtones gesetzt werden kann, ohne daß dadurch das Daseyn des Quartsextenaccordes aufgehoben wird, wie bei No. 10. Wie der Gebrauch dieses Accordes im zweistimmigen Satze ist, zeigt No. 11.

No. 9. No. 10.

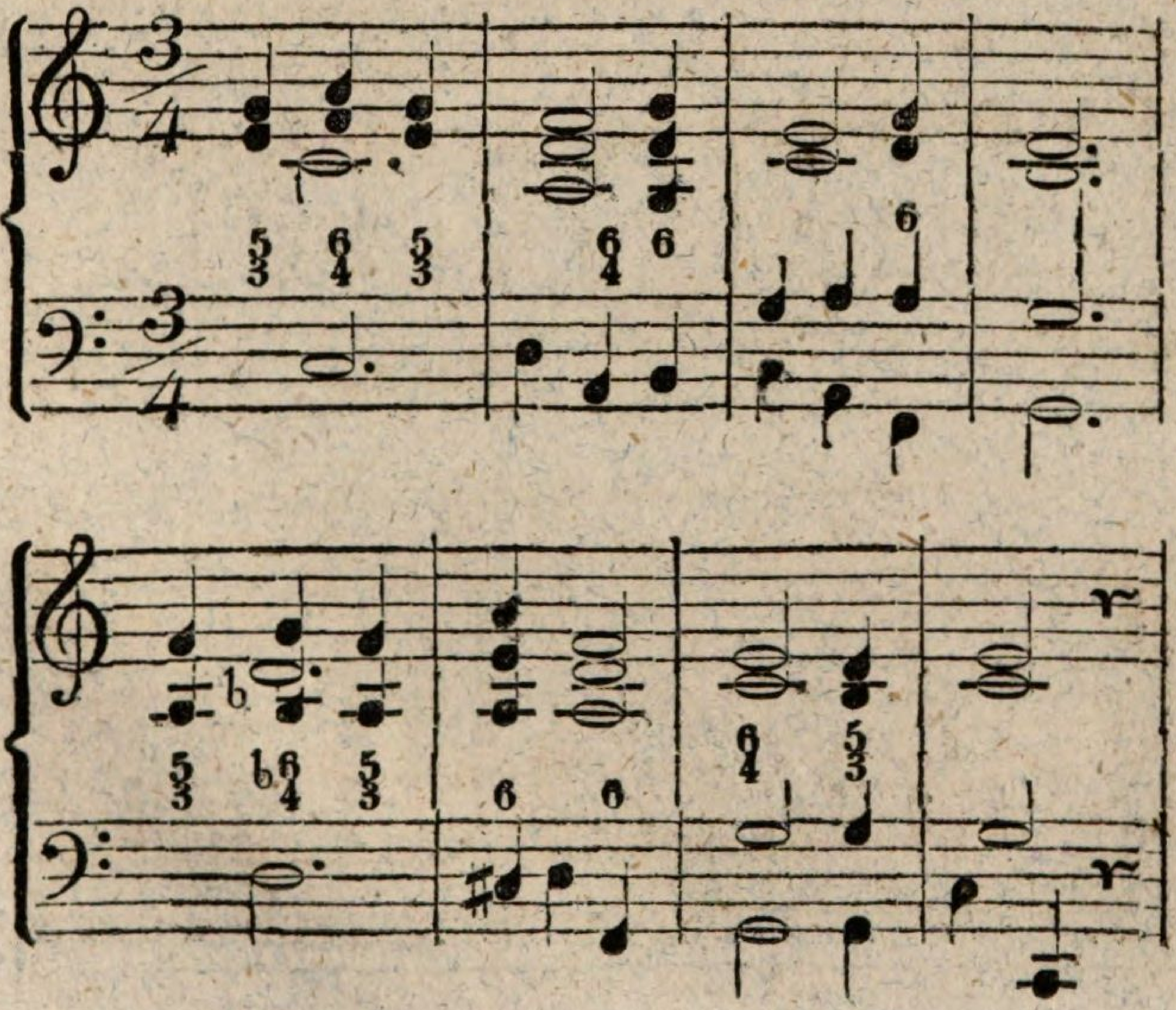


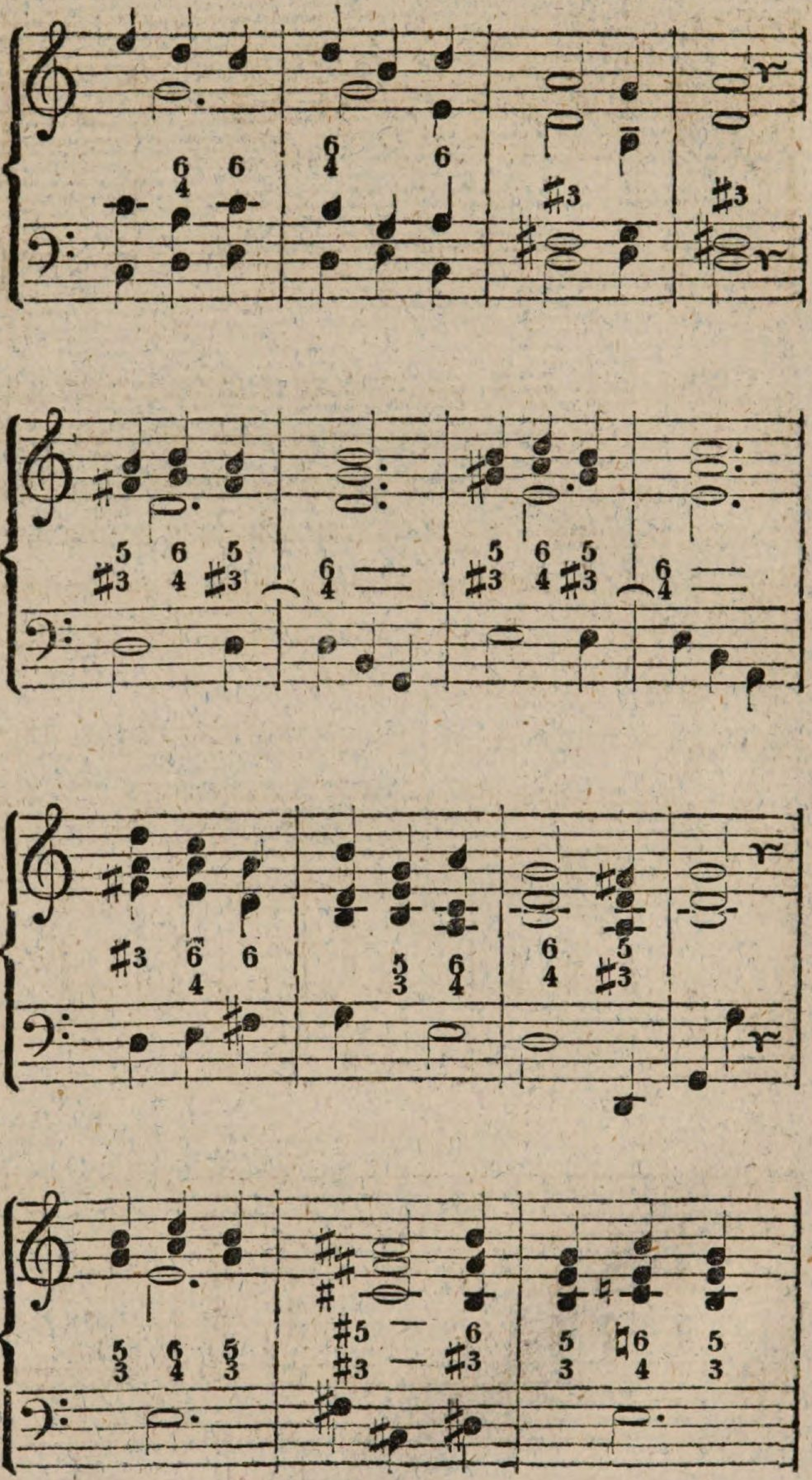
No. 11.

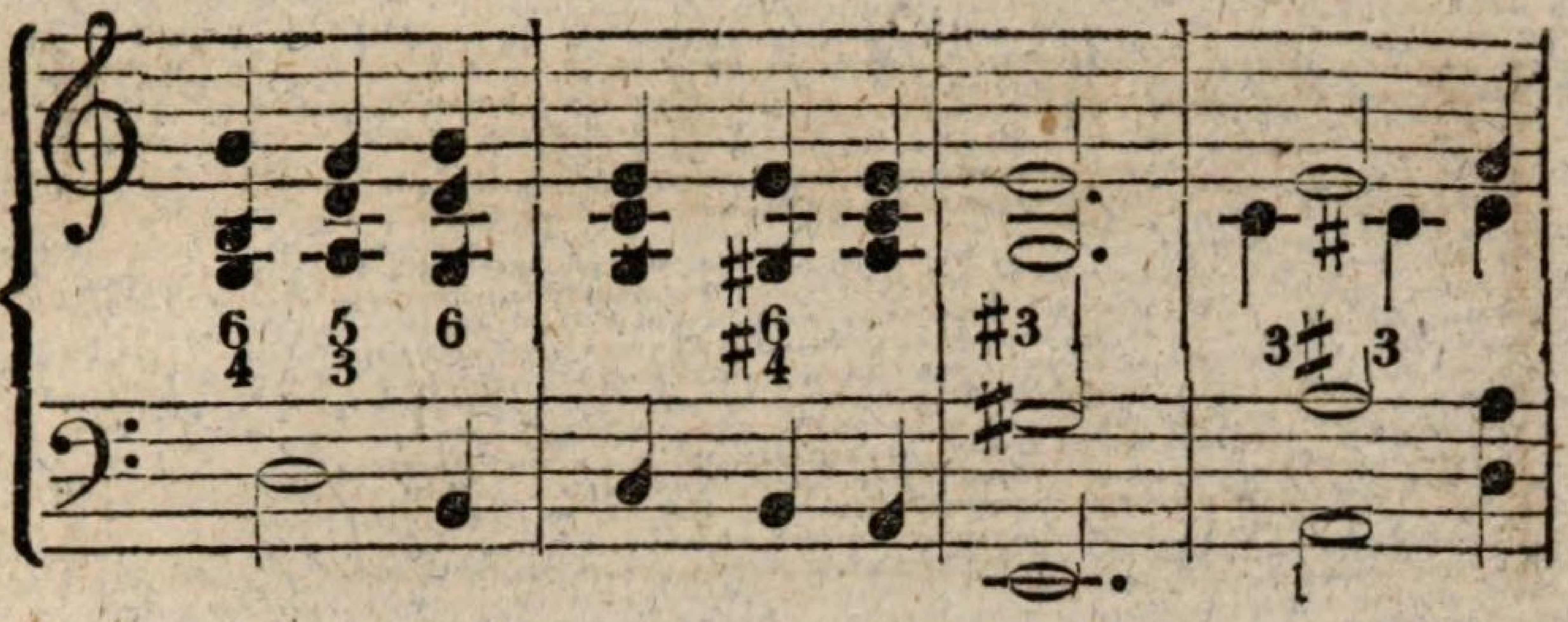


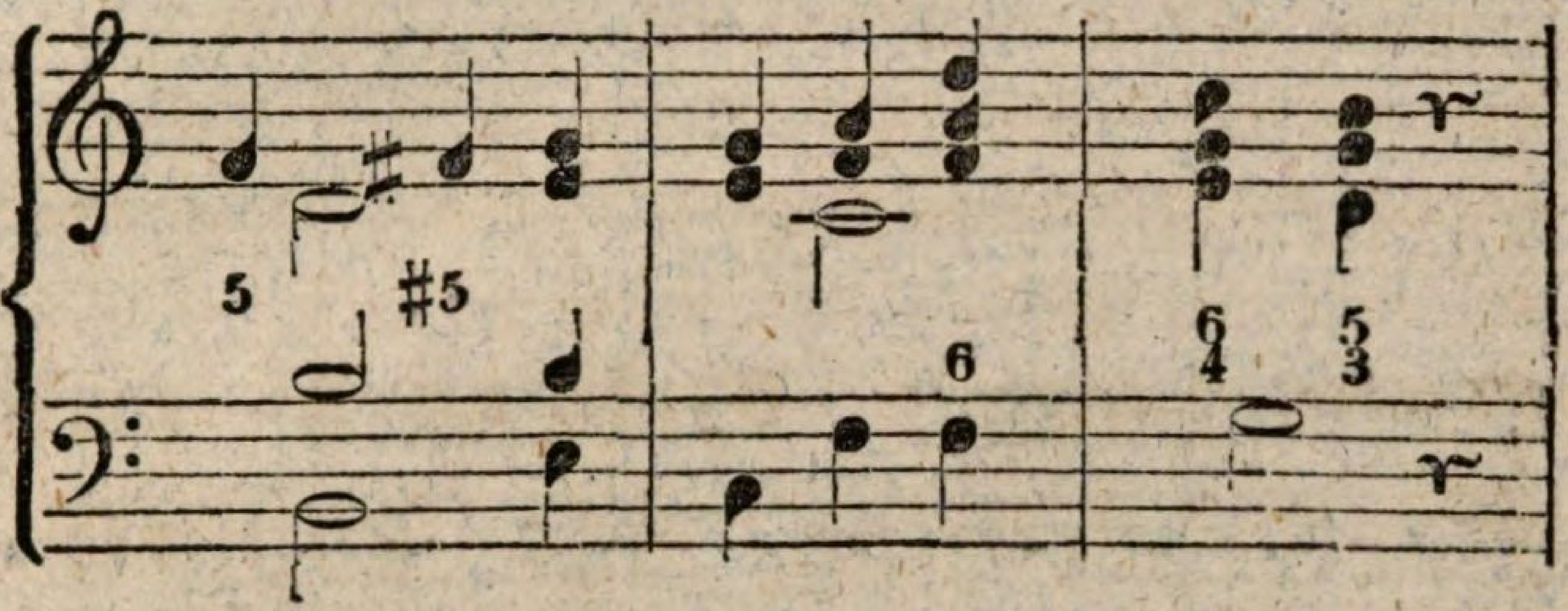
Nun folgt noch ein praktisches Uebungsstück bei No. 12 worin die Quartsextenaccorde häufiger angewandt sind, als sie gewöhnlich in Stücken von so kleinem Umfange vorzukommen pflegen, damit der Lehrling um so schneller erkennen möge, auf welche mannigfaltige Art sie mit andern Accorden in Verbindung gebracht werden können.

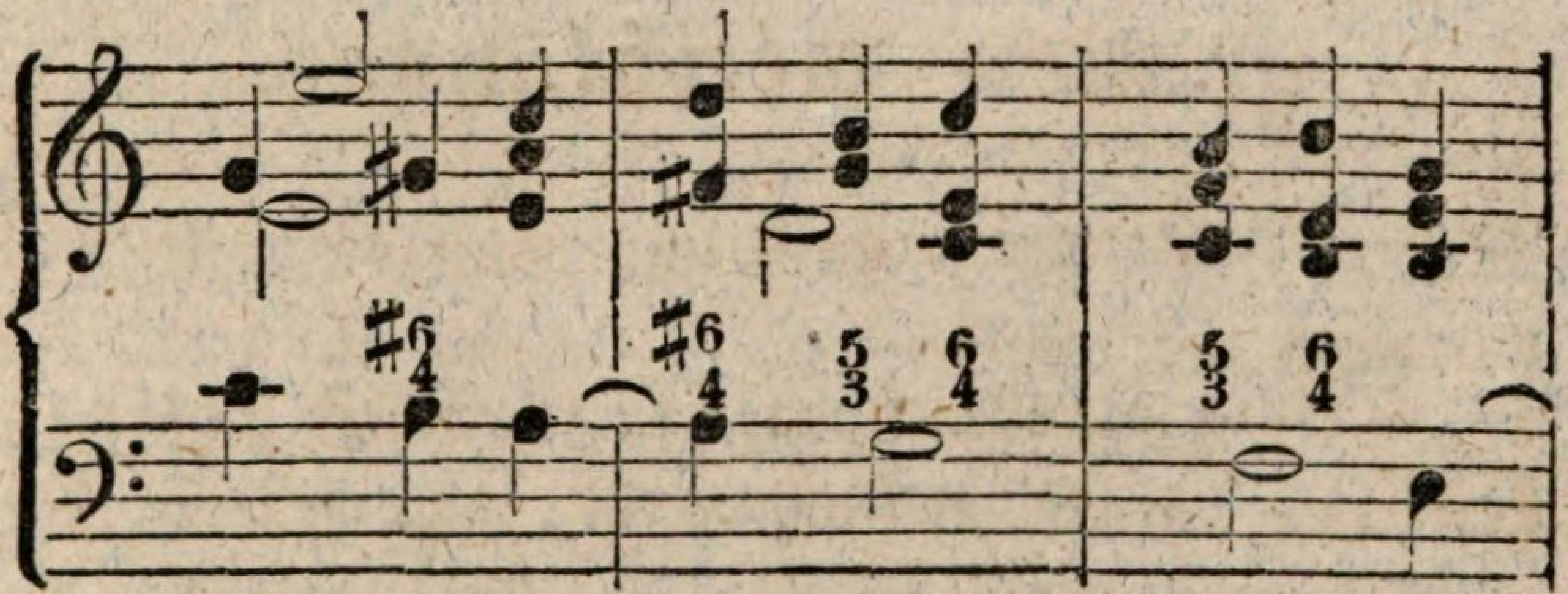
No. 12.

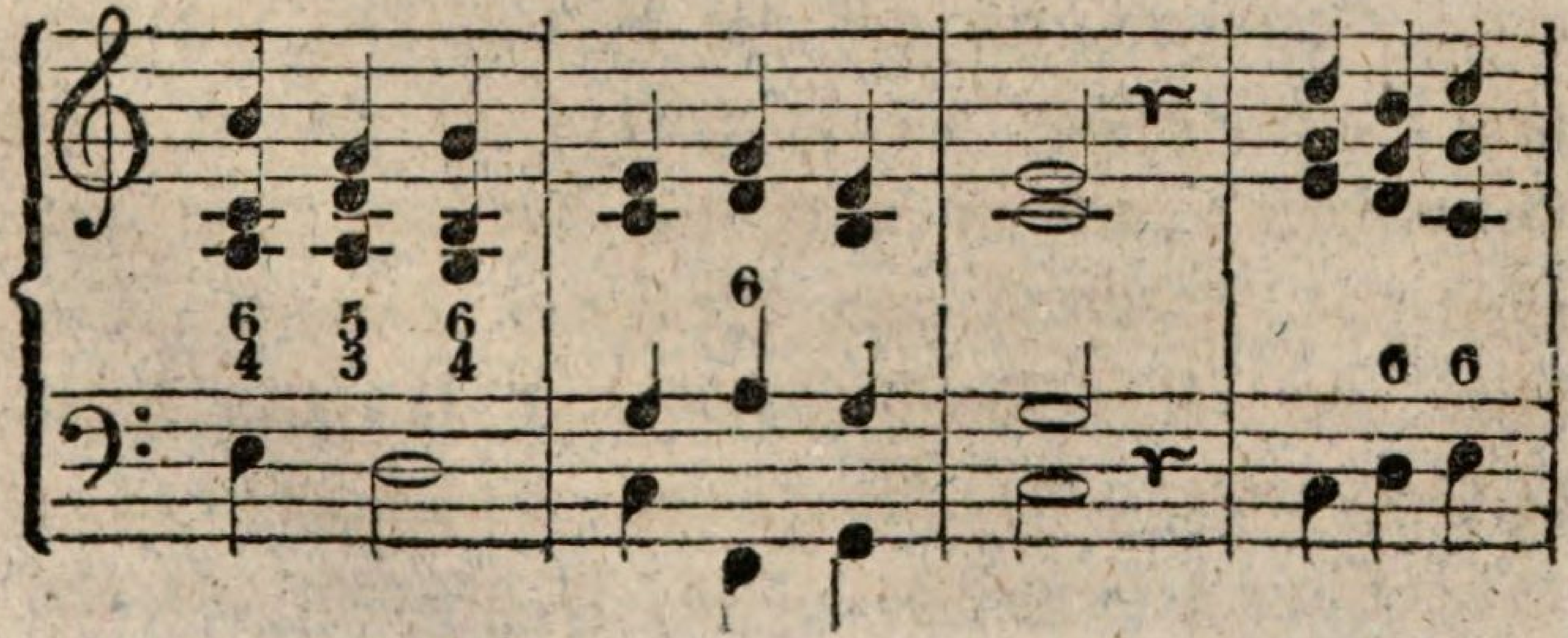


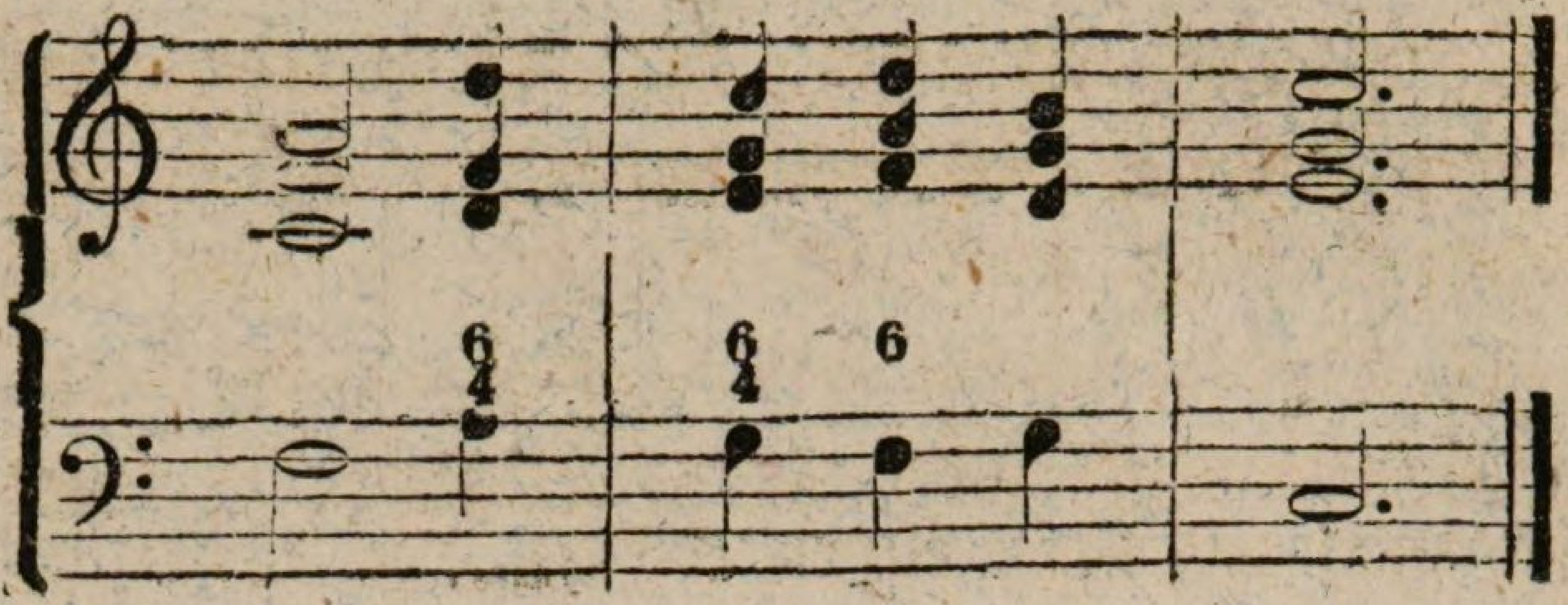












X.

Entstehung, Gebrauch und Fortschreitung des doppelt-kleinen oder minderwohlklingenden Dreiklanges.

Wenn die Benennung großer und kleiner Dreiklang daraus entstanden ist, daß ersterer die große und letzterer die kleine Terz enthält; so dürfte wohl kein hinreichender Grund vorhanden seyn, einen Dreiklang, der aus der kleinen Terz und kleinen Quinte besteht vermindert zu nennen, um so weniger, als in demselben durchaus kein vermindertes Intervall zum Vorschein kommt. Obschon aber dieser Dreiklang beinahe in allen Lehrbüchern unter der Benennung verminderter Dreiklang aufgeführt wird, so glauben wir uns

doch hinlänglich veranlaßt, sie nicht beizubehalten, aus der Ursache, weil sowohl in der harten als weichen Tonleiter zwar eine *kleine*, nie aber eine *verminderte* Quinte ihre Existenz erhalten kann.

Denn, wenn jedes kleine Intervall der Tongröße nach um einen kleinen halben Ton kleiner ist, als das große von derselben Gattung, so folgt nothwendig daraus, daß auch diejenige Quinte, welche um einen kleinen halben Ton kleiner ist als die große, nur eine *kleine*, niemals aber eine *verminderte* seyn kann, um so weniger, als ein vermindertes Intervall erst dann entsteht, wenn ein kleines noch um einen kleinen halben Ton verringert wird, wie z. B. aus der kleinen Terz $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{a}$ die verminderte $\genfrac{}{}{0pt}{}{c}{ais}$ oder $\genfrac{}{}{0pt}{}{ces}{a}$.

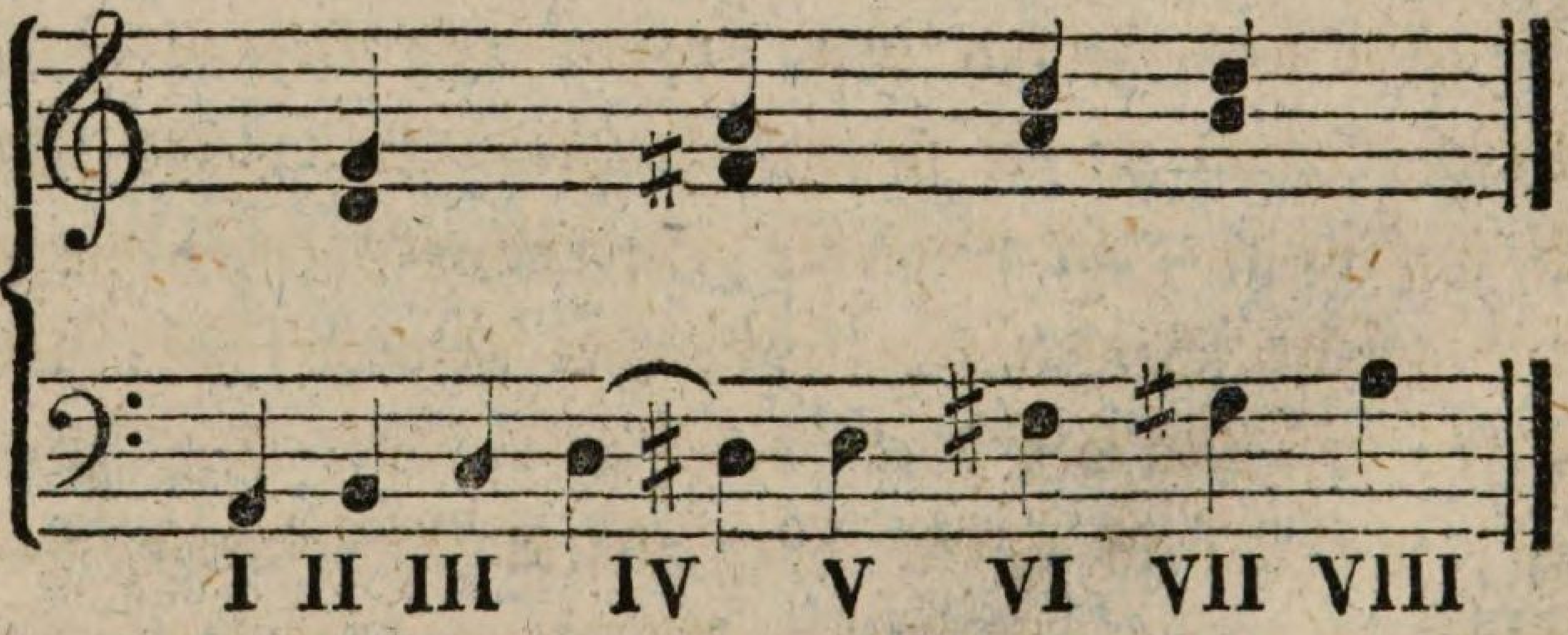
Weil nun der in Rede stehende Dreiklang aus zwei kleinen Intervallen, und zwar: aus der kleinen Terz und kleinen Quinte besteht, so dürfte er nicht ohne Grund der *doppeltkleine* Dreiklang genannt werden.

Da man jedoch dem großen und kleinen Dreiklange, wenn sie in Rücksicht ihres Eindruckes, den sie auf unser Ohr bewirken, betrachtet werden, noch eine zweite Benennung beizulegen gewohnt ist, und zwar: ersterem den Ausdruck *hart*, und dem zweiten, *weich*: so dürfte auch diesem Dreiklange, weil die kleine Terz und kleine Quinte mit einander verbunden, etwas Trauriges und Beunruhigendes für das Gemüth haben, welches jene nicht äußern, nicht

unschicklich mit Vogler noch die Benennung: minderwohlklingender Dreiklang beigelegt werden.

Daß seine Entstehung sich daher leitet, wenn auf der siebenten Klangstufe der harten und auf der zweiten der weichen Tonleiter ein Dreiklang angebracht werden soll, dessen Terz und Quinte nur solche Töne seyn sollen, welche diesen Tonleitern eigenthümlich sind, ist schon im Vorübergehen an dem Orte berührt worden, wo wir von der Entstehung der wohlklingenden Dreiklänge in den beiden diatonischen Tonleitern gehandelt haben. Es ist demnach hier noch beizufügen, daß dieser Accord sich auch noch auf andern, als den beiden angegebenen Klangstufen, und zwar auf den zufällig erhöhten der künstlichen weichen Tonleiter, erzeugt, wie aus der Darstellung bei No. 1 zu erkennen ist, wovon der auf der siebenten Klangstufe am meisten, jene aber auf der sechsten und vierten, seltner in Anwendung gebracht werden.

No. 1.



Ein solcher Dreiklang ist seiner Natur und Entstehung nach, so wie alle Dreiklänge, welcher Art

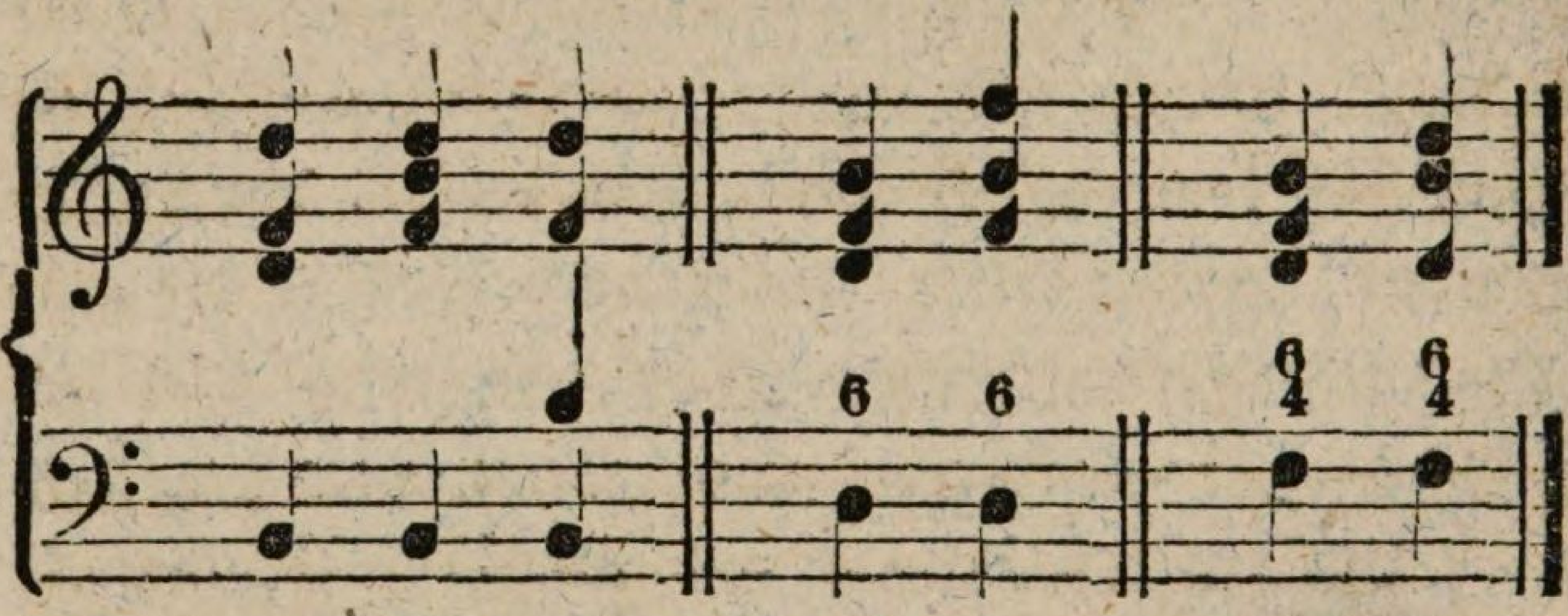
sie immer seyn mögen, nur dreistimmig. Um ihn jedoch auch zum vierstimmigen Gebrauch fähig zu machen, muß die Verdopplung eines seiner Intervalle zu Hülfe genommen werden, welche aber nicht so willkührlich und mannigfach ist, wie bei den wohlklingenden Dreiklängen.

Obschon diese Dreiklänge, welche auf den oben angezeigten Klangstufen entstehen, vermöge ihrer Bestandtheile unter sich ganz gleich sind, so unterscheiden sich doch einige durch einen innern Charakter, welcher den Gebrauch der Verdopplung der Intervalle vor den übrigen einer Beschränkung unterwirft. Um nun zu wissen, welches Intervall bei diesem und jenem Dreiklange verdoppelt werden kann, hat man nur darauf zu sehen, ob dessen Grundton ein Leitton sey, oder nicht. Diese zweifache Beschaffenheit macht es nothwendig, den vierstimmigen Gebrauch eines jeden dieser Accorde insbesondere zu erörtern. Da in der harten Tonleiter die siebente Klangstufe, worauf er seinen Sitz erhält, ein Leitton ist, welcher seiner Natur nach bloß in die erste Klangstufe fortzuschreiten pflegt, so wird ihm gewöhnlich nur die Verdopplung seiner Terz zugestanden, jene des Grundtones und der Quinte aber zur Vermeidung einer fehlerhaften oder unnatürlichen Fortschreitung untersagt.

Sollten jedoch die Umstände es nothwendig machen, den Grundton zu verdoppeln, so darf diese Verdopplung keineswegs in der äußersten, sondern nur in einer Mittelstimme, und zwar am besten im

Tenor geschehen, weil dadurch die Härte, welche durch die Verdopplung des Leittones entsteht, in Etwas gemildert wird, und der Leitton in einer Mittelstimme auch eine Terz abwärts sich fortbewegen kann. Der aus ihm entspringende Terzsextenaccord nimmt zum vierstimmigen Gebrauche die Octave des Grundtones oder die verdoppelte Terz zu sich, so wie der Quartsextenaccord die Verdopplung der Quarte vermeidet, und dafür sich der Octave des Grundtones oder der Verdopplung der Sexte bedient, und zwar aus der Ursache, weil in der ersten Umkehrung die Sexte, und in der zweiten die Quarte Leittöne sind, welche ohne Noth niemals verdoppelt werden sollen. Bei No. 2 ist der vierstimmige Gebrauch sowohl des Stammaccordes als seiner beiden Umkehrungen zu sehen.

No. 2.

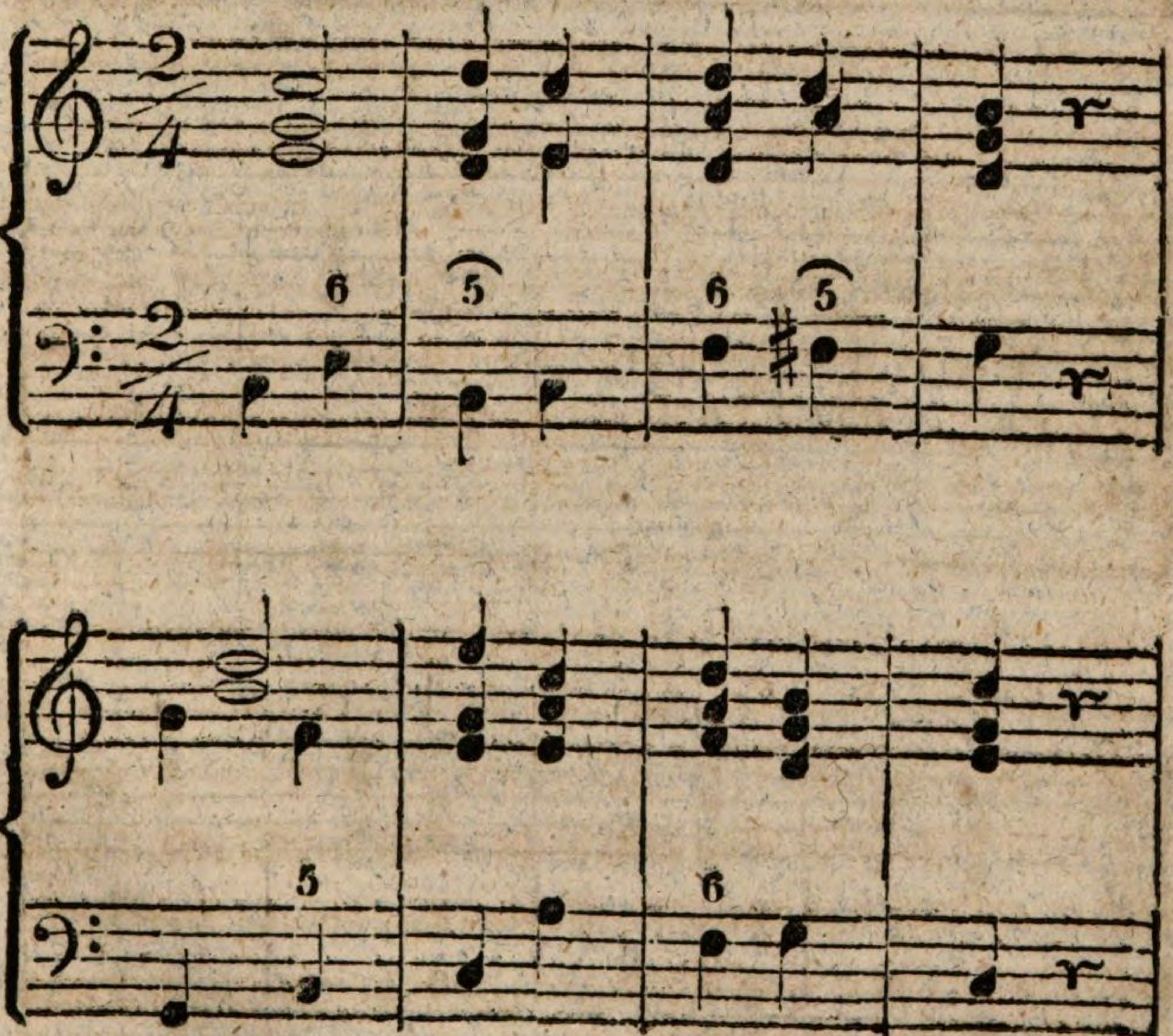


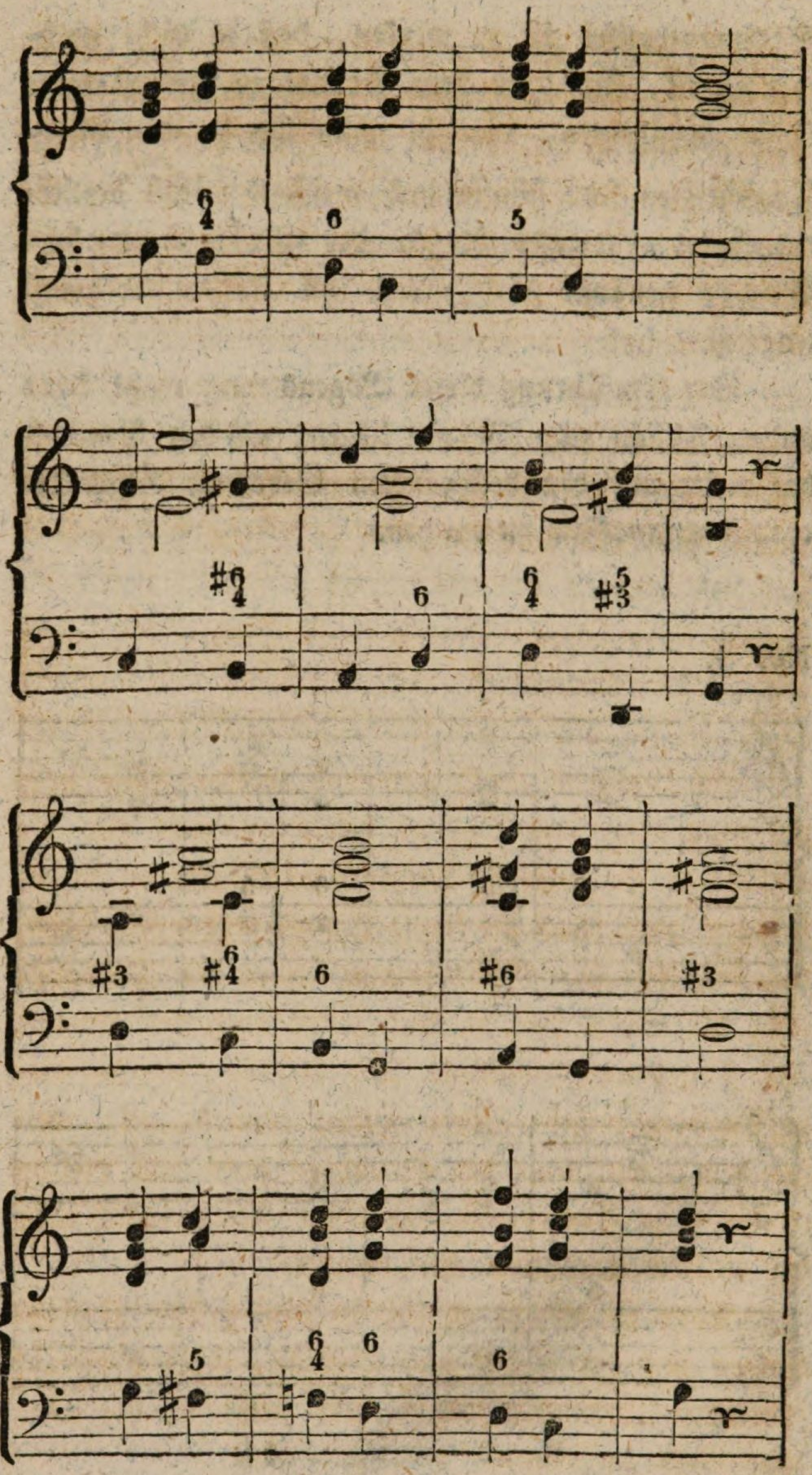
In dem folgenden praktischen Uebungsstücke No. 3 ist zu erkennen, welchen Fortgang dieser Dreiklang und seine beiden Umkehrungen gewöhnlich zu nehmen pflegen, wenn sich ihre Anwendung auf die harte Tonart bezieht. In Betreff der Bezeichnung des

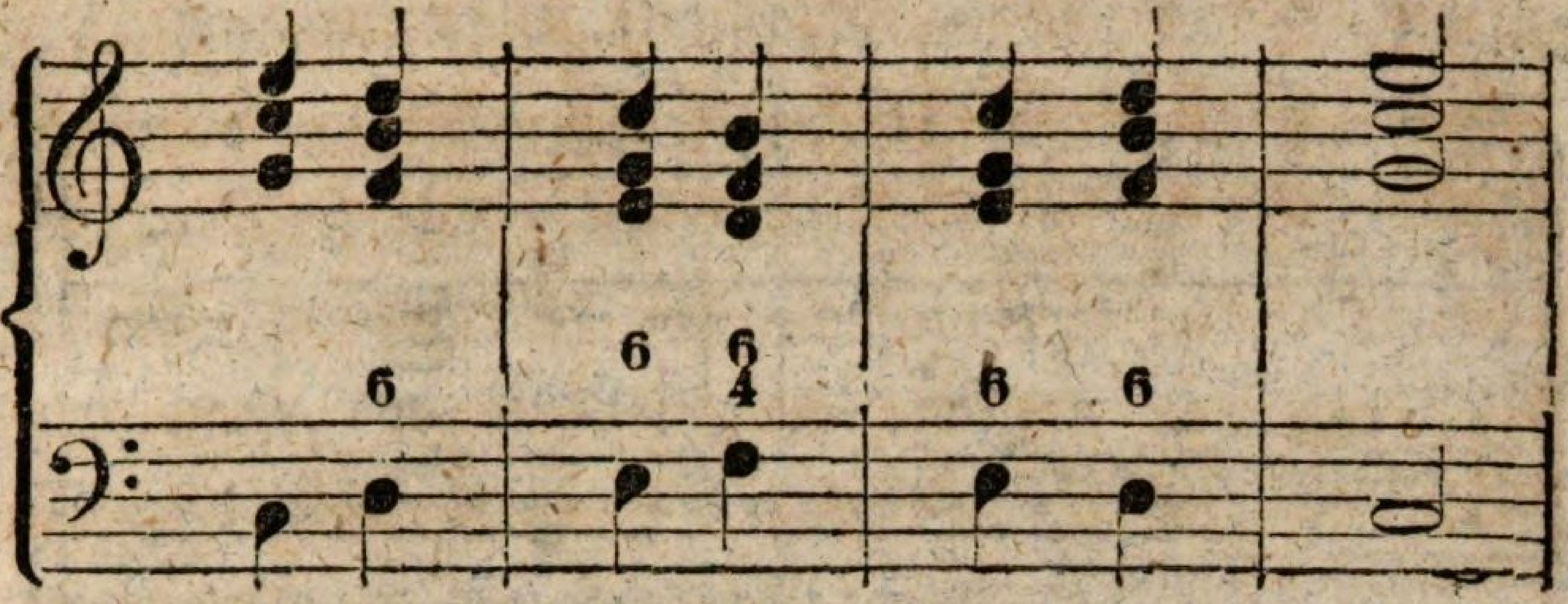
Stammaccordes ist zu merken, daß es nicht nothwendig ist, ihn über dem Grundtone mittelst einer Ziffer anzudeuten, obwohl man ihn in den ältern Tonschriften sehr häufig und meistens mit $\overset{\frown}{5}$ bezeichnet findet, welcher Bogen der Tellemannsche Bogen genannt wird, weil ihn Tellemann zuerst eingeführt hat.

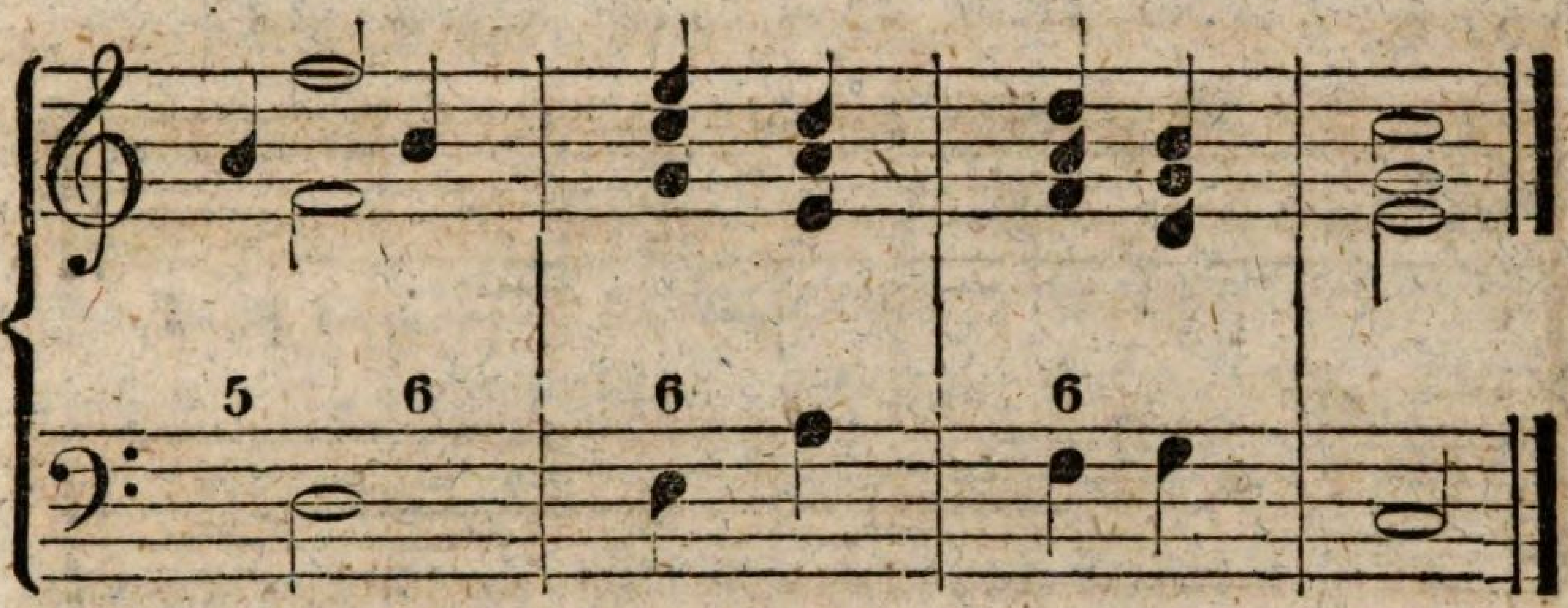
Der Einführung dieses Bogens mag wohl keine andere Absicht zum Grunde liegen, als den Generalbaßspieler auf den beschränkten Gebrauch dieses Accordes aufmerksam zu machen.

No. 3.





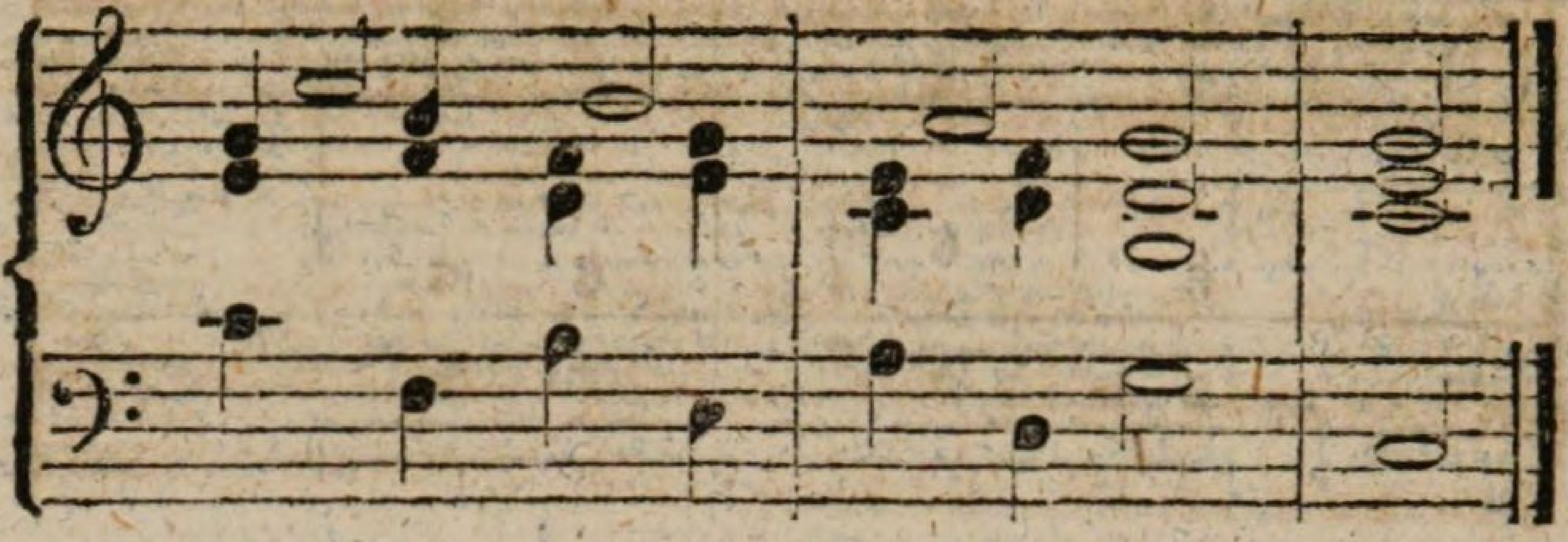




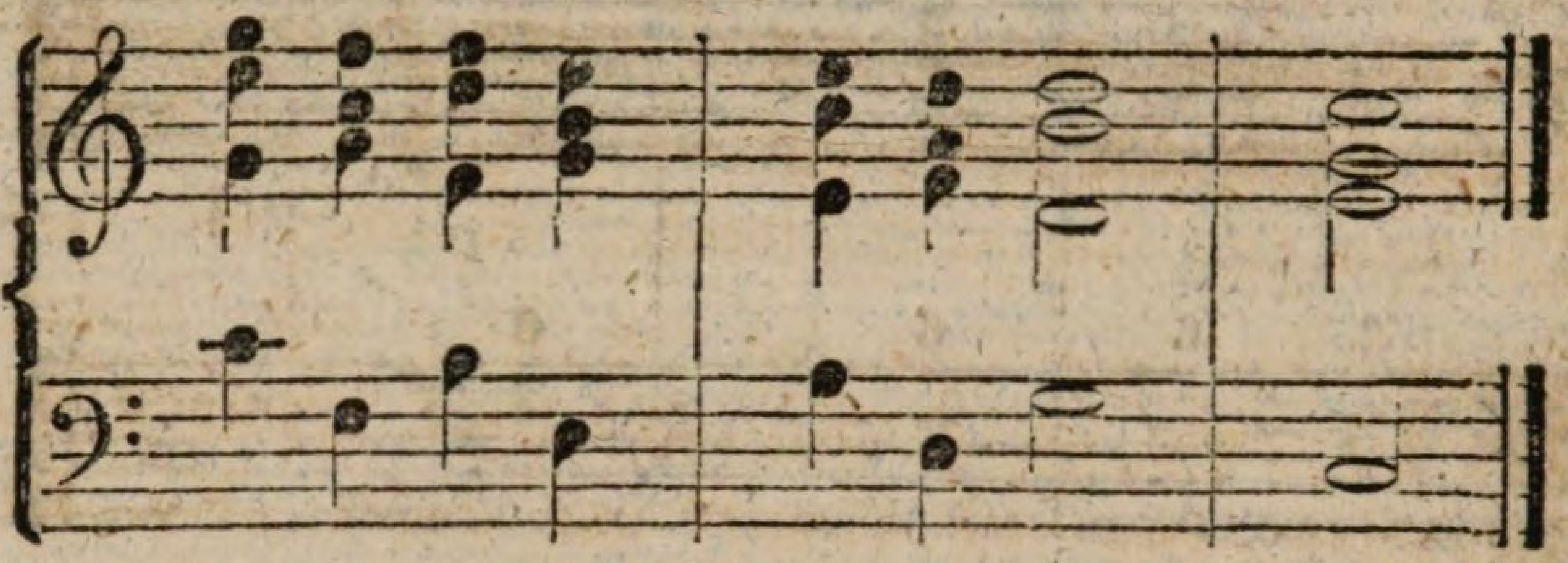
Es kommen jedoch hin und wieder Fälle vor, wo man ohne das Ohr zu beleidigen nicht nur die Octave in die äußerste Stimme setzen, wie bei No. 4, sondern auch selbst die kleine Quinte verdoppeln kann, wie bei No. 5. Nicht minder kann die Verdopplung der Sexte No. 6, und selbst auch der Quarte No. 7 gebraucht werden. Die Ursache, warum diese Verdopplungen Statt finden können, ist: weil bei dem Dreiklange der Grundton nicht als Leitton in die erste Stufe aufwärts steigt, sondern sich nach der dritten Klangstufe hin wendet.

Eben so verhält es sich in den beiden Umkehrungen mit der Sexte und Quarte, die der darauf folgenden Harmonie wegen auch nicht in die achte Klangstufe aufsteigen.

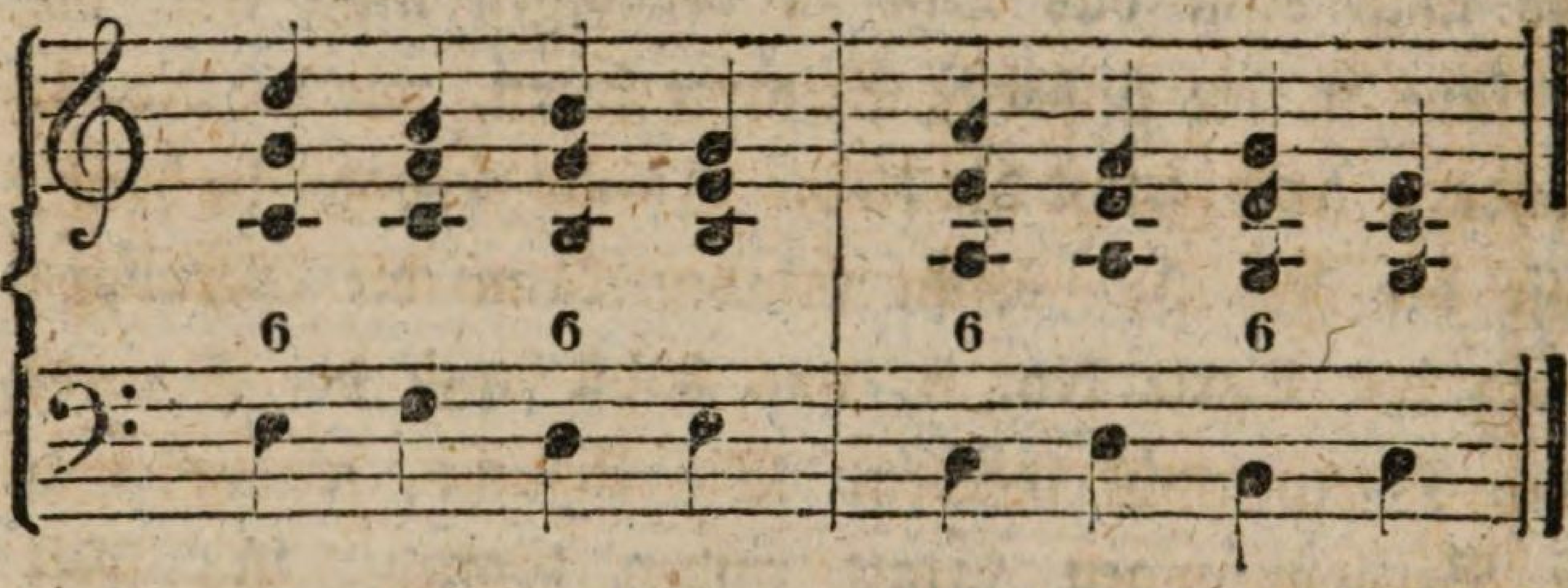
No. 4.



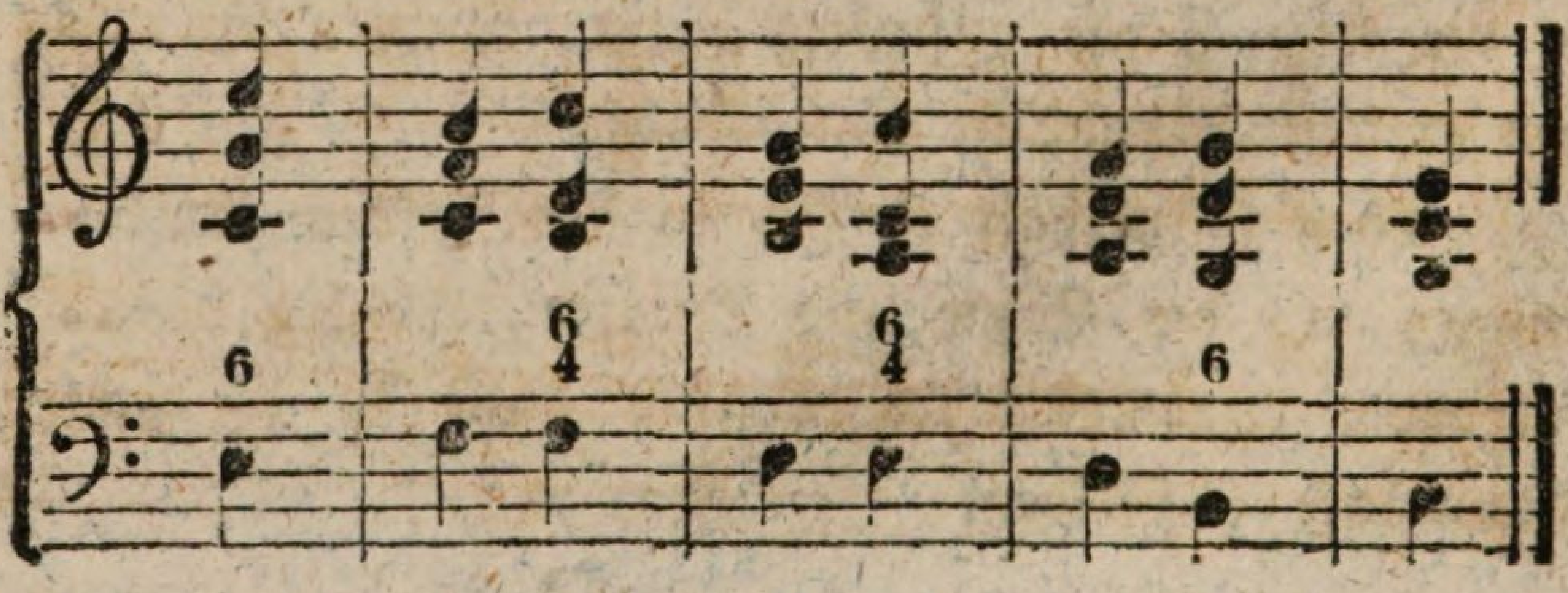
No. 5.



No. 6.



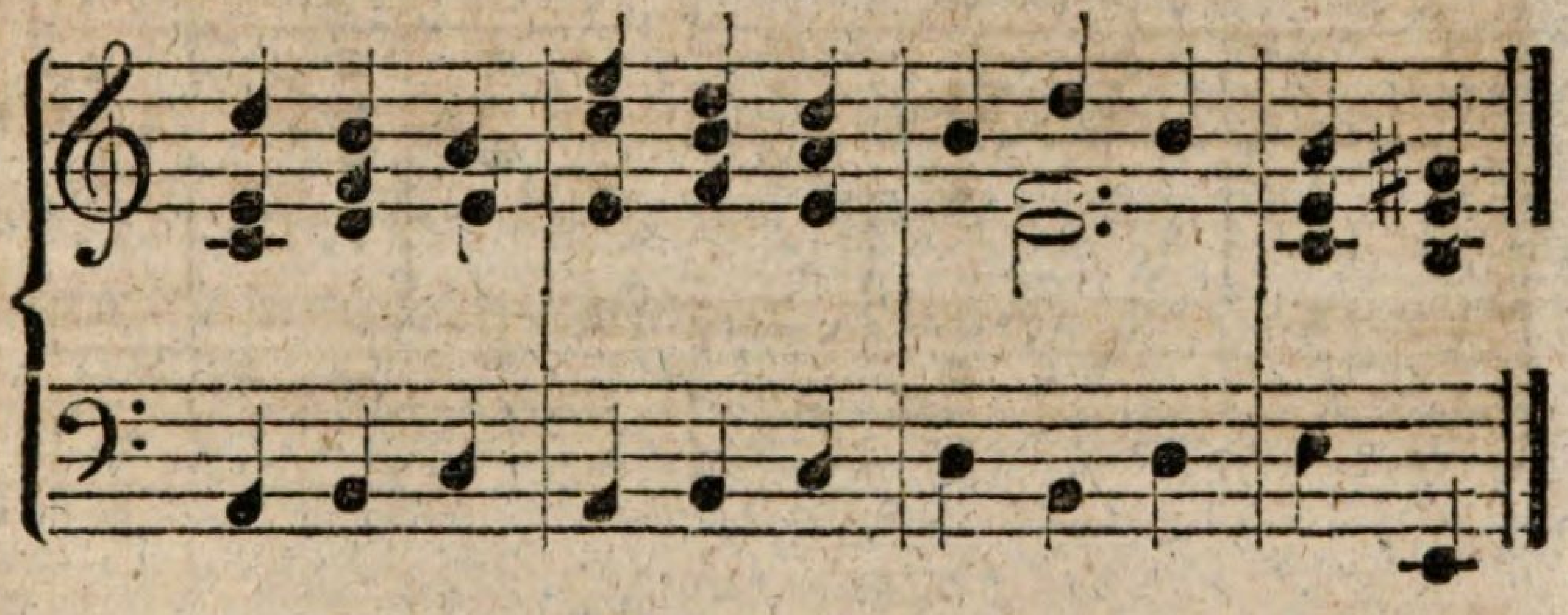
No. 7.



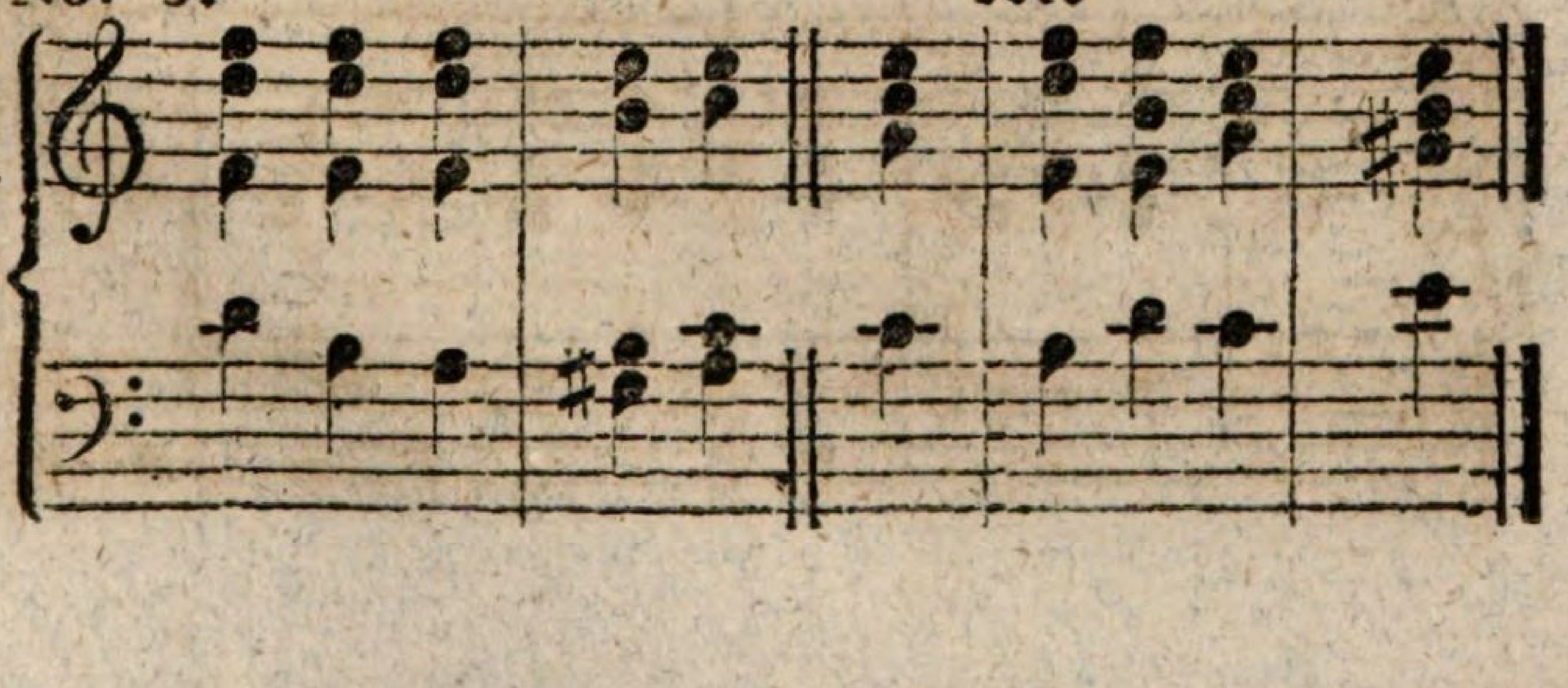
Kommt dieser Dreiklang auf der zweiten Klangstufe der weichen Tonleiter vor, so ist sein vierstimmiger Gebrauch beinahe eben so vielfältig, als bei einem consonirenden Dreiklange; denn es kann darin nebst der Verdopplung der Terz auch die des Grundtones, nicht nur in den Mittelstimmen, sondern auch in der äußersten ohne Bedenken gebraucht werden wie bei No. 8.

Nicht minder kann man darin die kleine Quinte verdoppeln, wenn dadurch nichts Widriges oder Unschickliches im Fortgange entsteht, wie bei No. 9. In dem von ihm abstammenden Sextenaccorde kann sowohl der Grundton als die Terz und Sexte, Nr. 10, und im Quartsextenaccorde ebenfalls der Grundton, dann die Quarte und Sexte, No. 11, nach Willkür verdoppelt werden.

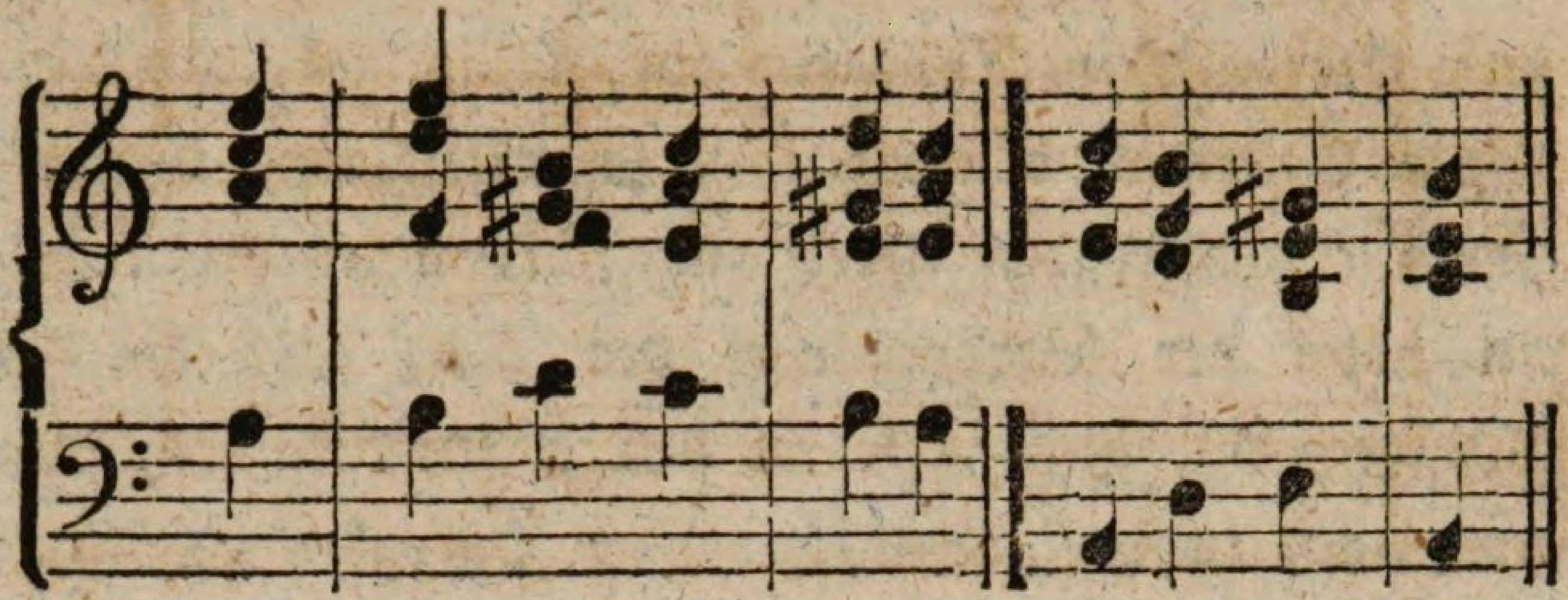
No. 8.

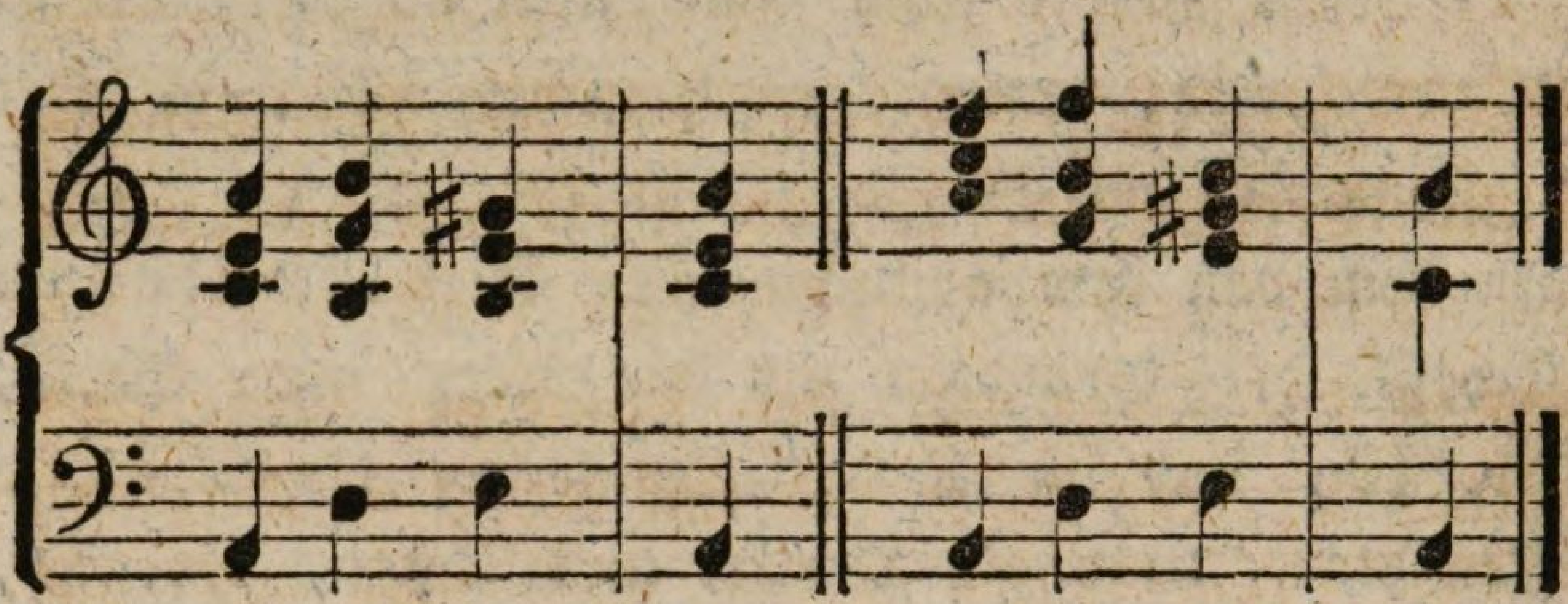


No. 9.

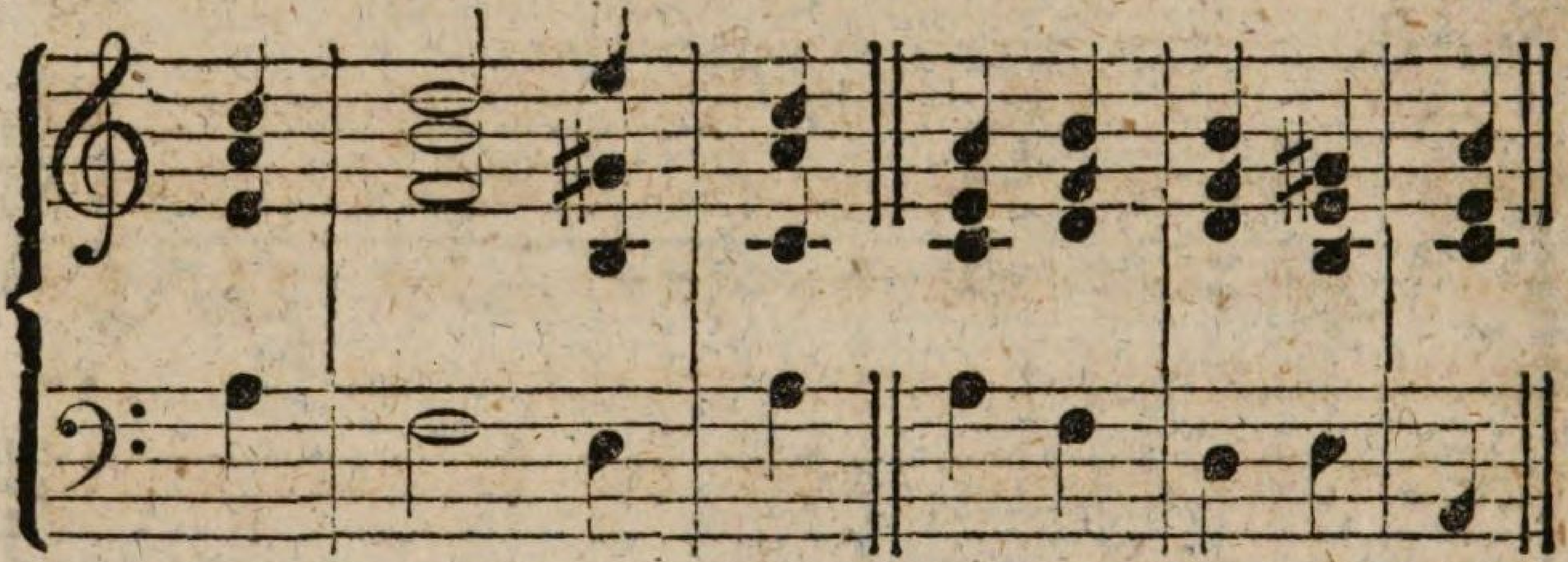


oder — No. 10.

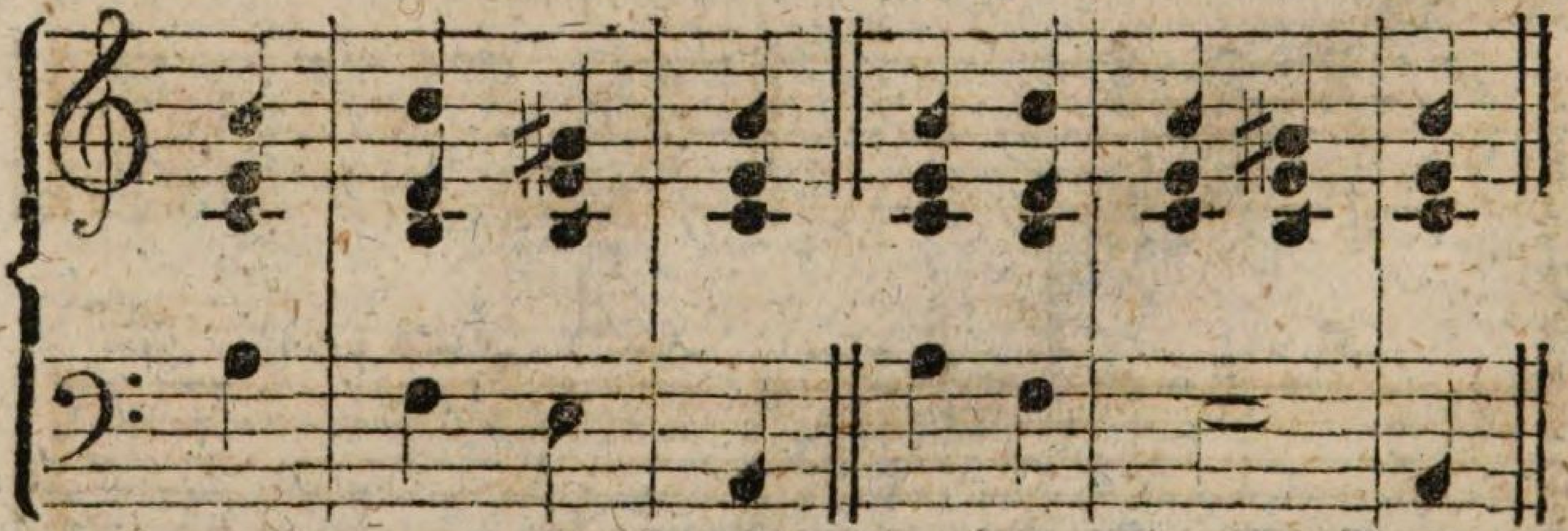


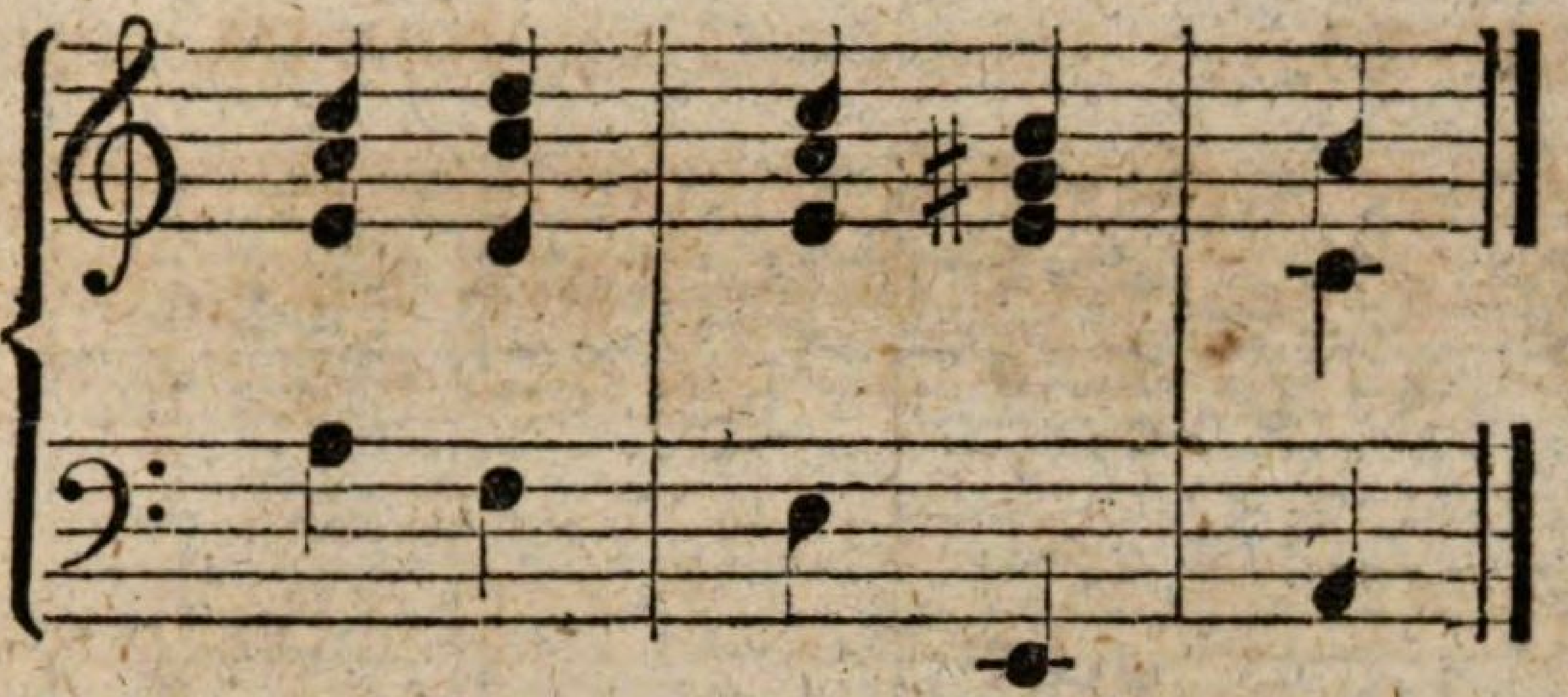


No. 11. — oder



oder

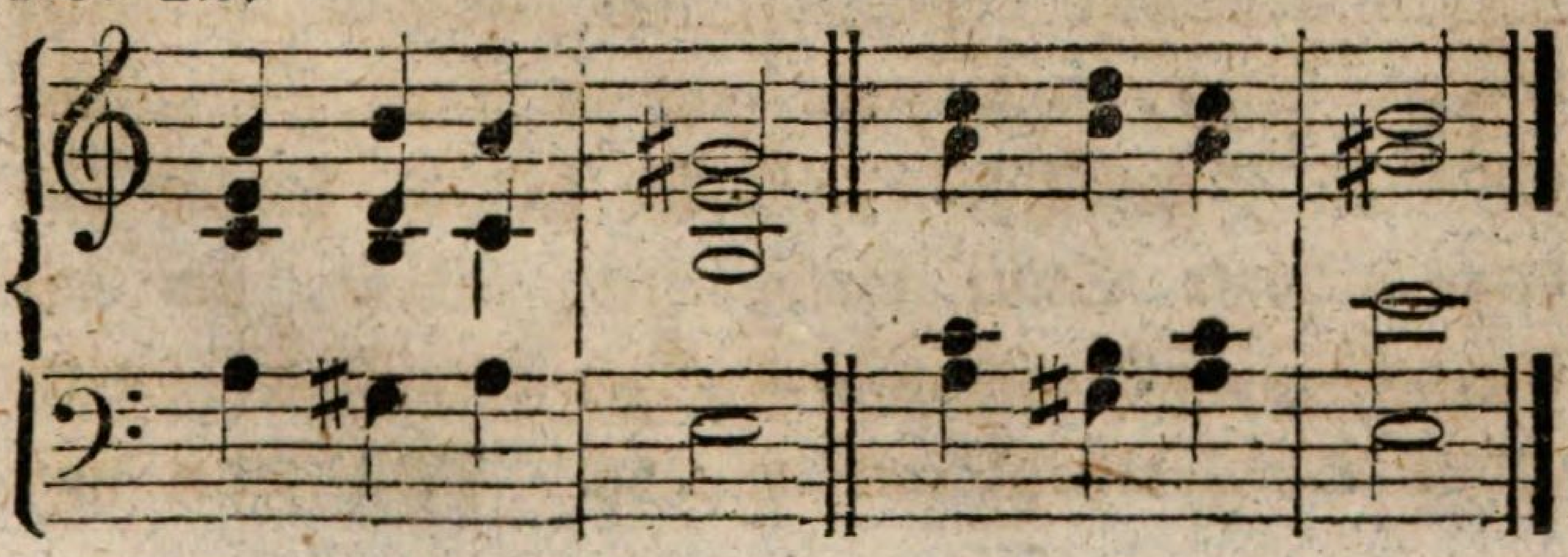




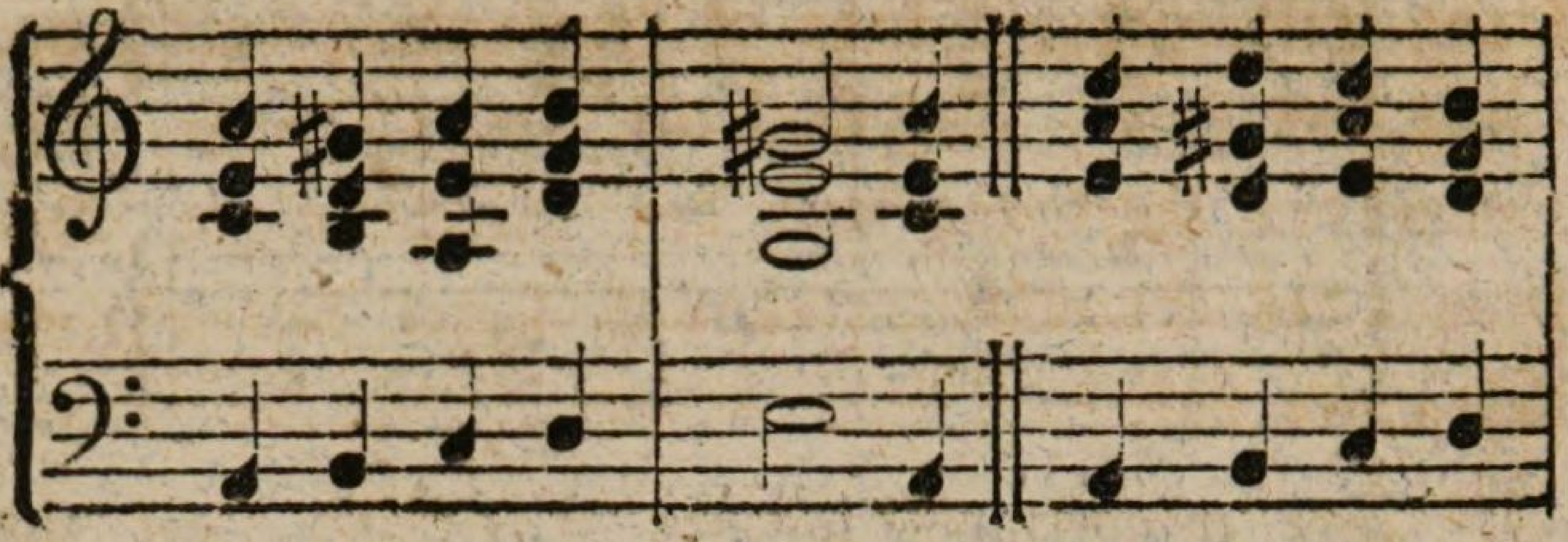
Der minderwohlklingende Dreiklang, der sich auf der siebenten zufällig erhöhten Klangstufe der weichen Tonleiter erzeugt, ist im vierstimmigen Gebrauche eben so beschränkt, wie die Fortschreitung seines Grundtones, der als Leitton jederzeit in die nächstliegende erste Klangstufe fortschreitet, wovon in der Folge nur eine Ausnahme vorkommen wird. Er darf daher nur mit doppelter Terz wie bei No. 12 gebraucht werden, wenn man will, daß seine Wirkung nicht hart und unangenehm, und die Fortschreitung der Stimmen nicht holperig seyn soll.

Den von ihm abgeleiteten Sextenaccord gebraucht man am besten mit der Octave des Grundtones, und der doppelten Sexte, No. 13; den Quartsextenaccord hingegen ebenfalls mit der Octave des Grundtones, oder mit doppelter Sexte, wie bei No. 14.

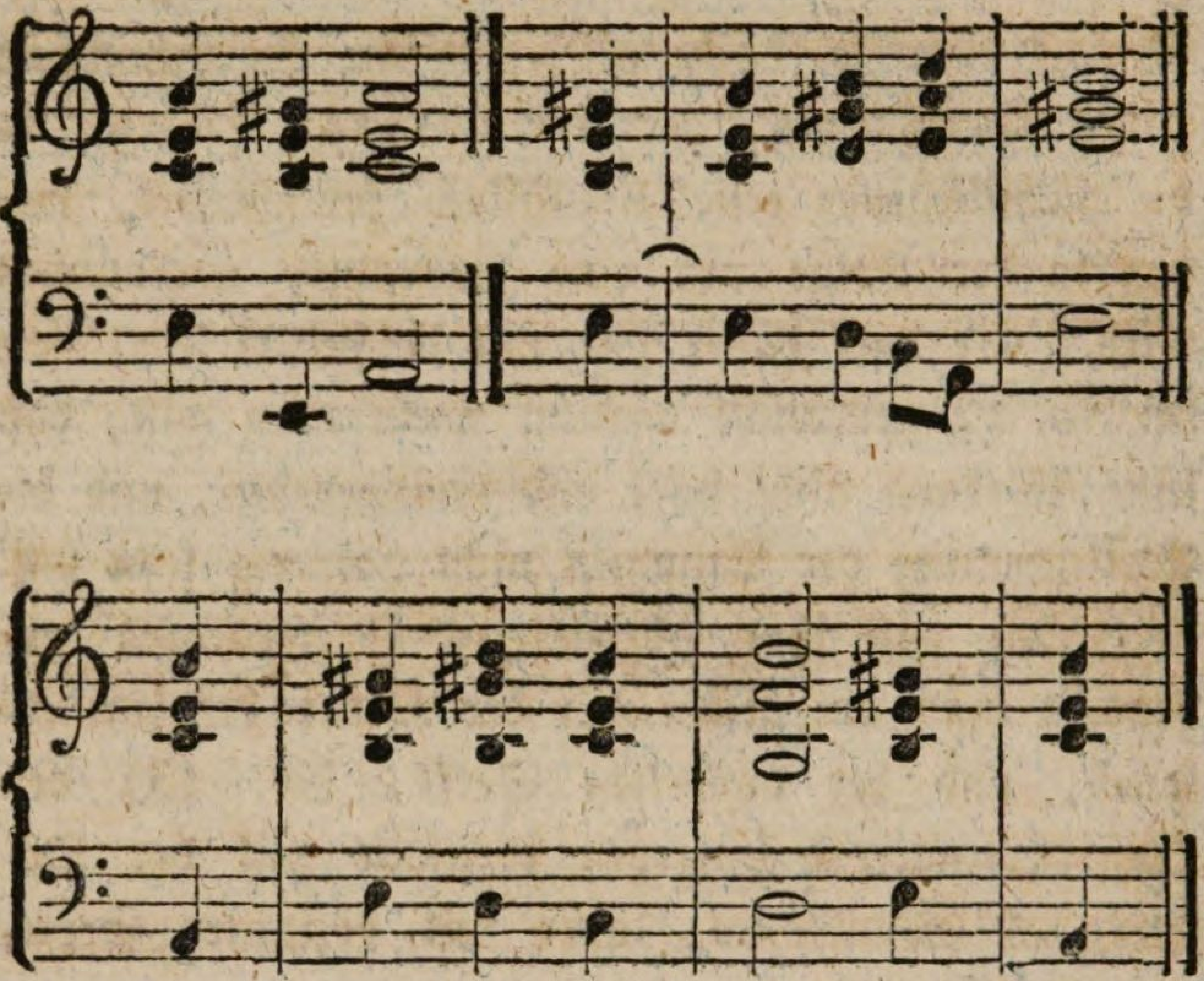
No. 12.



No. 13.



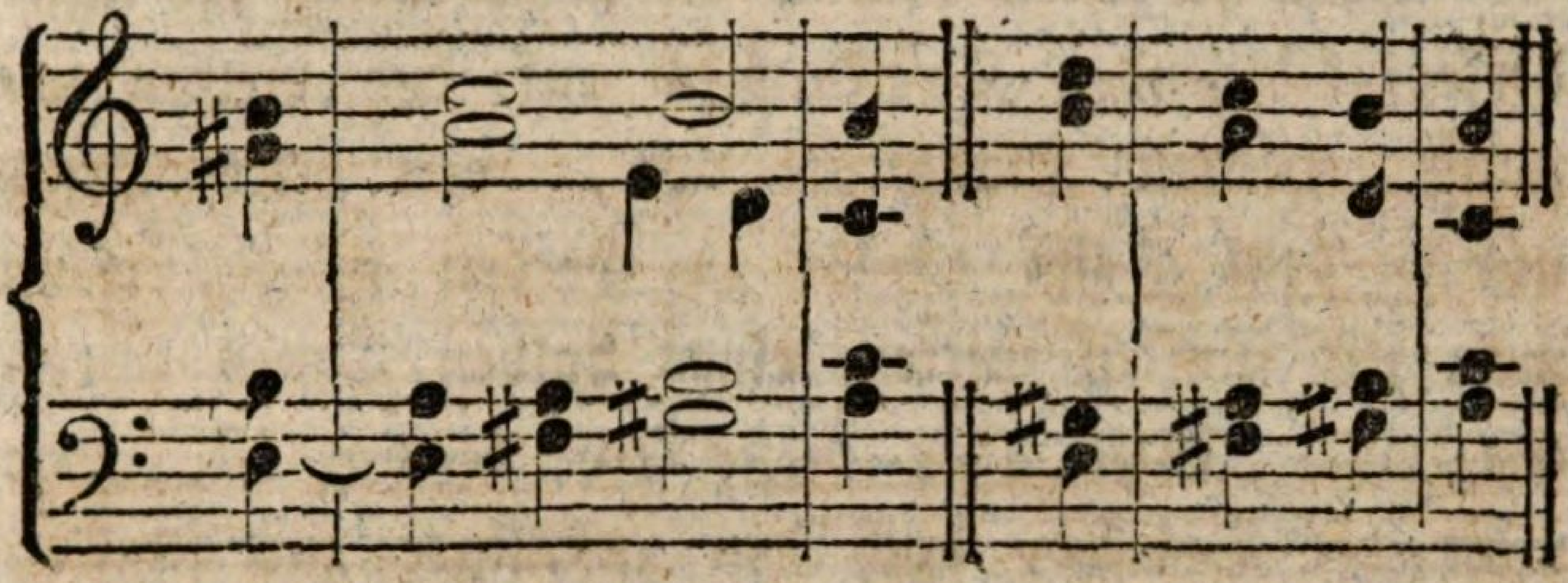
No. 14.



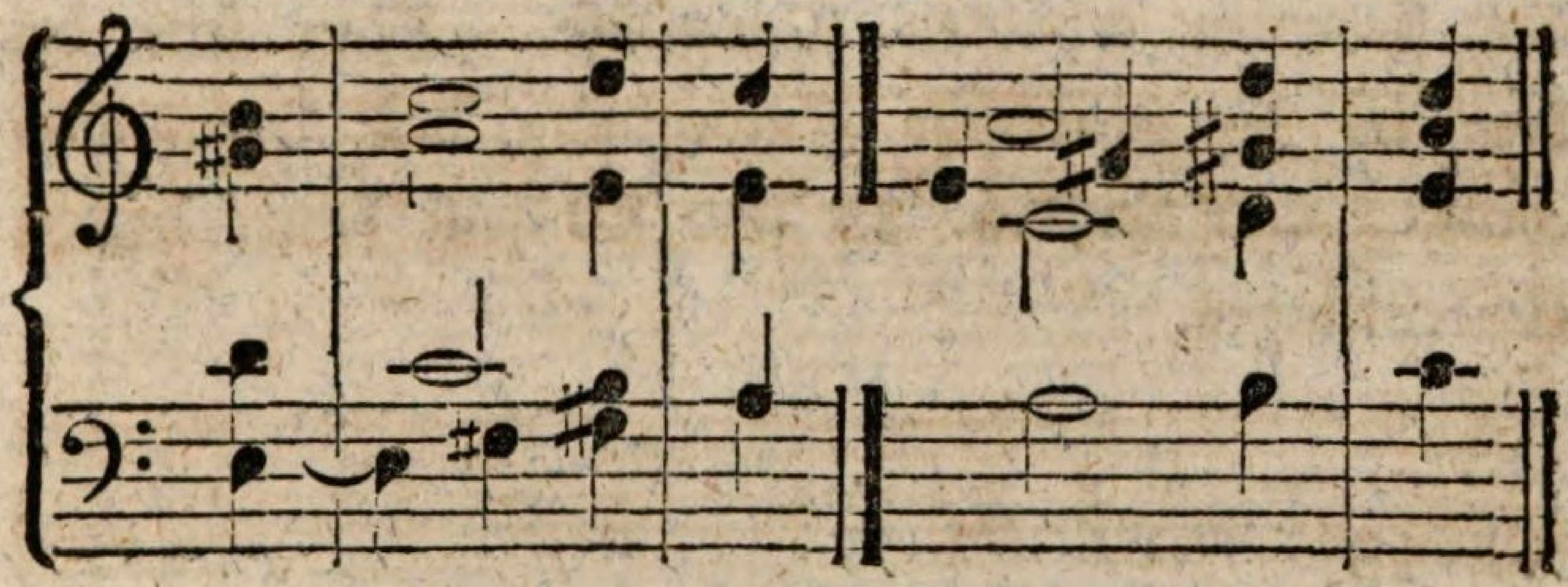
Der minderwohlklingende Dreiklang auf der sechsten erhöhten Klangstufe der weichen Tonleiter kommt selten, und zwar nur in dem Falle vor, wenn die Grundstimme aus der sechsten in die siebente erhöhte Stufe fortschreitet, indem, um den übermäßigen Secundensprung zu vermeiden, diese sechste Stufe erhöht werden muß. Will man nun

auf dieser Stufe einen der Tonart gemäßen Dreiklang anbringen, so kann es kein anderer, als einer dieser Art seyn. Die Beispiele No. 15, 16, 17, stellen den Fortgang und den vierstimmigen Gebrauch des Stammaccordes und seiner beiden Umkehrungen dar.

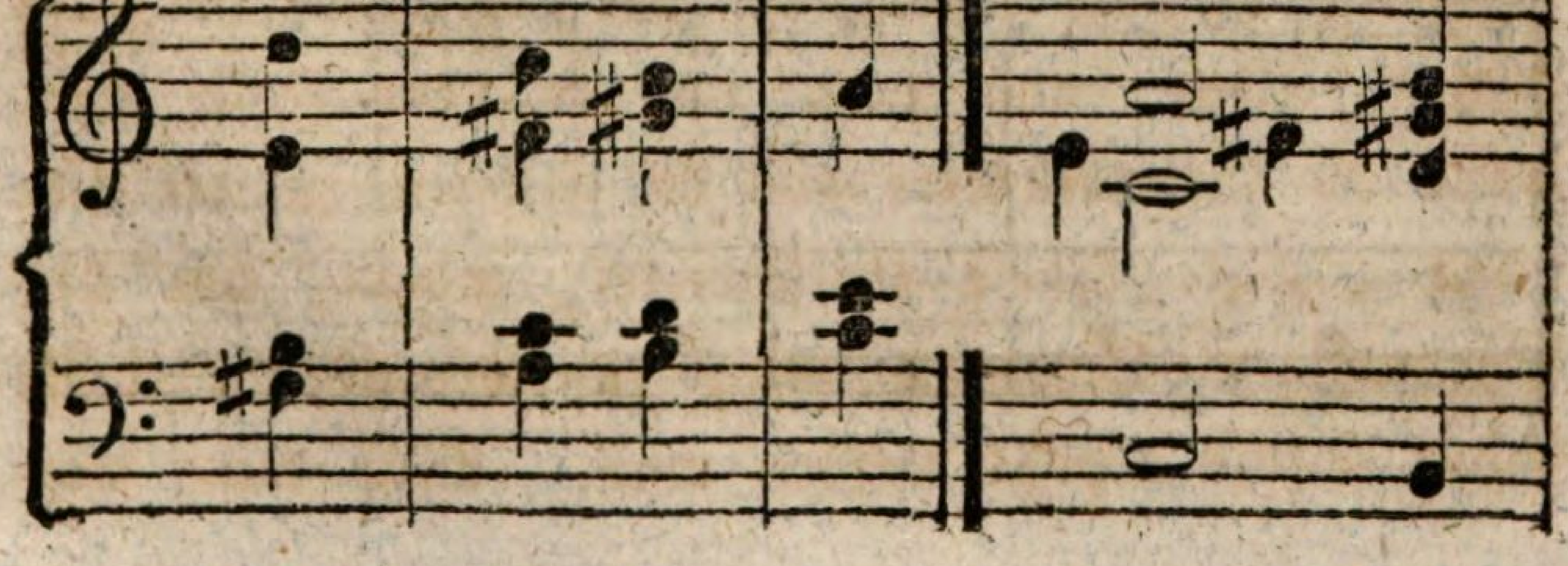
No. 15.

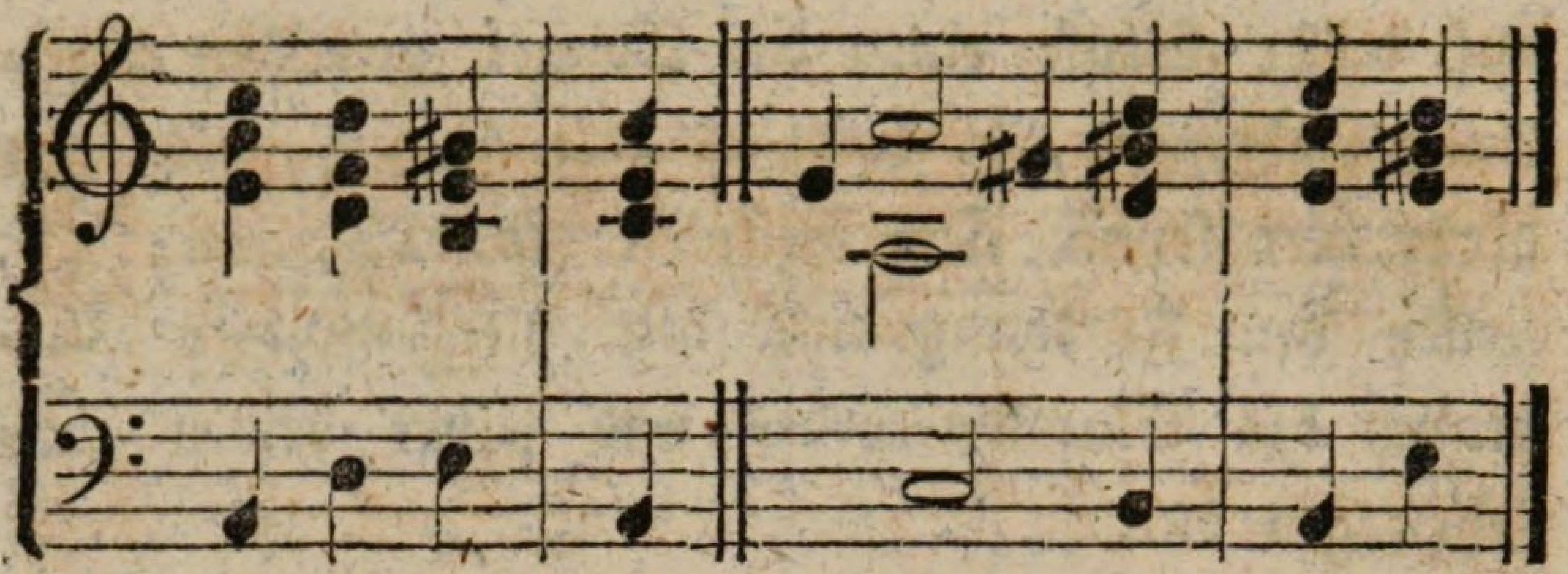


No. 16.



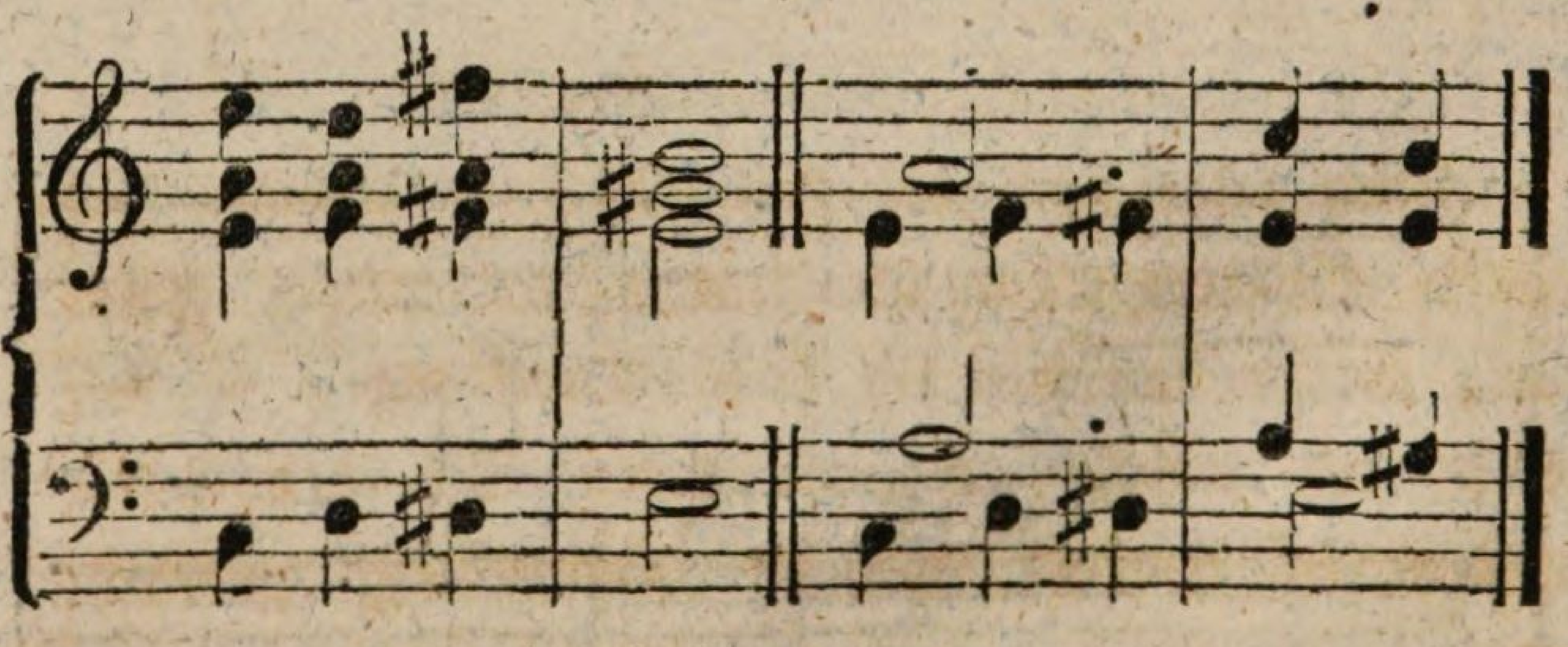
No. 17.



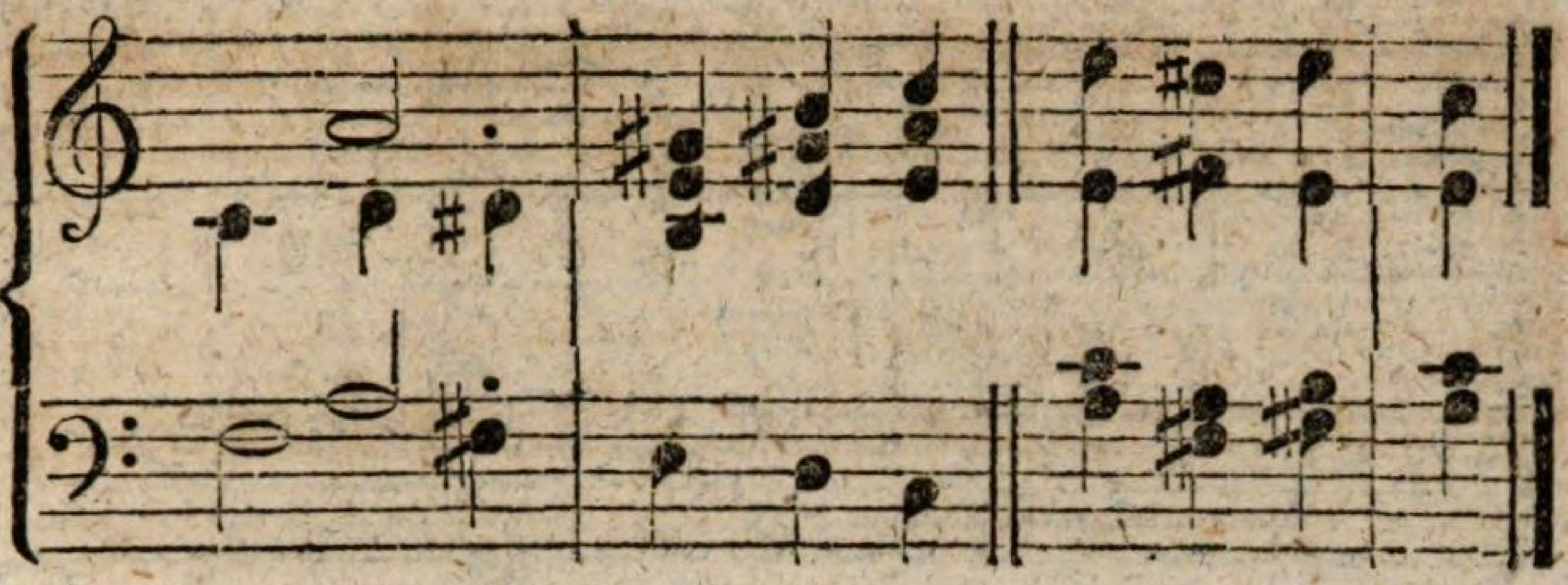


Eben so selten kommt die Anwendung des minderwohlklingenden Dreiklanges auf der vierten zufällig erhöhten Klangstufe vor, weil diese Stufe nur in dem Falle erhöht zu werden pflegt, wenn man zur fünften mittelst eines halben Tones schreiten will. Weil aber dieser ein Leitton ist (zwar nicht der Tonart, doch ein zufälliger zur fünften Klangstufe) so unterliegt der vierstimmige Gebrauch des Dreiklanges derselben Beschränkung, wie auf der siebenten erhöhten Klangstufe. Man sehe bei No. 18 die praktische Anwendung des Stammaccordes, und bei No. 19 und 20 jene seiner beiden Umkehrungen.

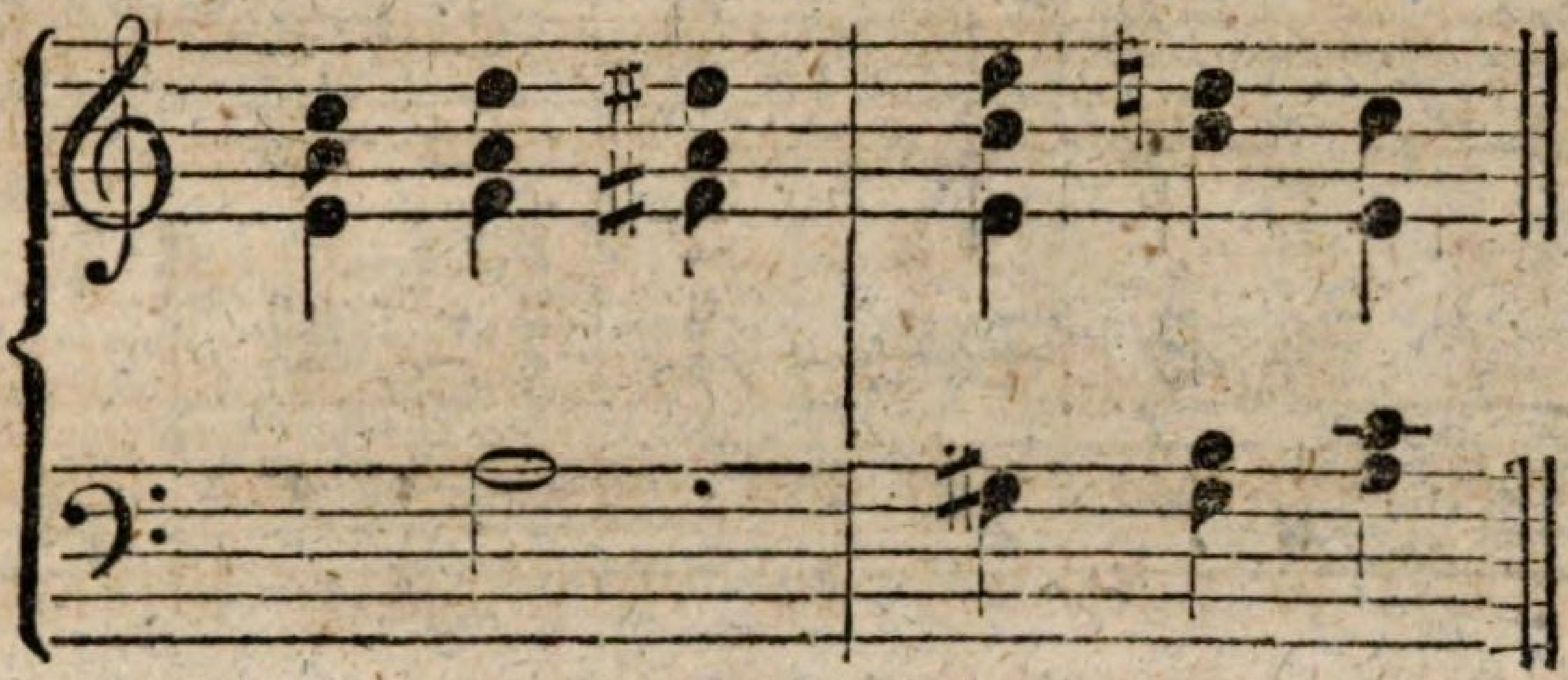
No. 18.

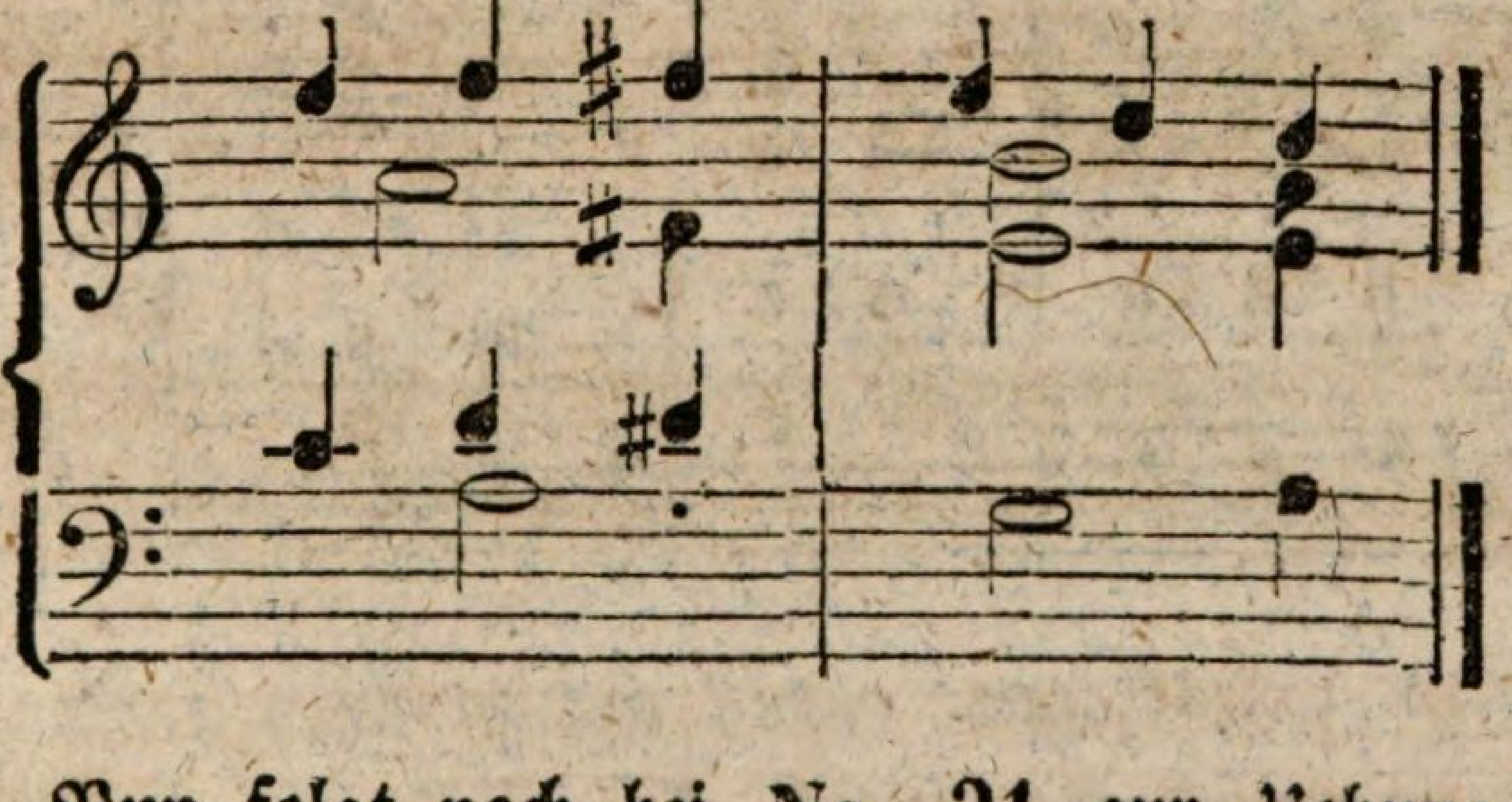


No. 19.



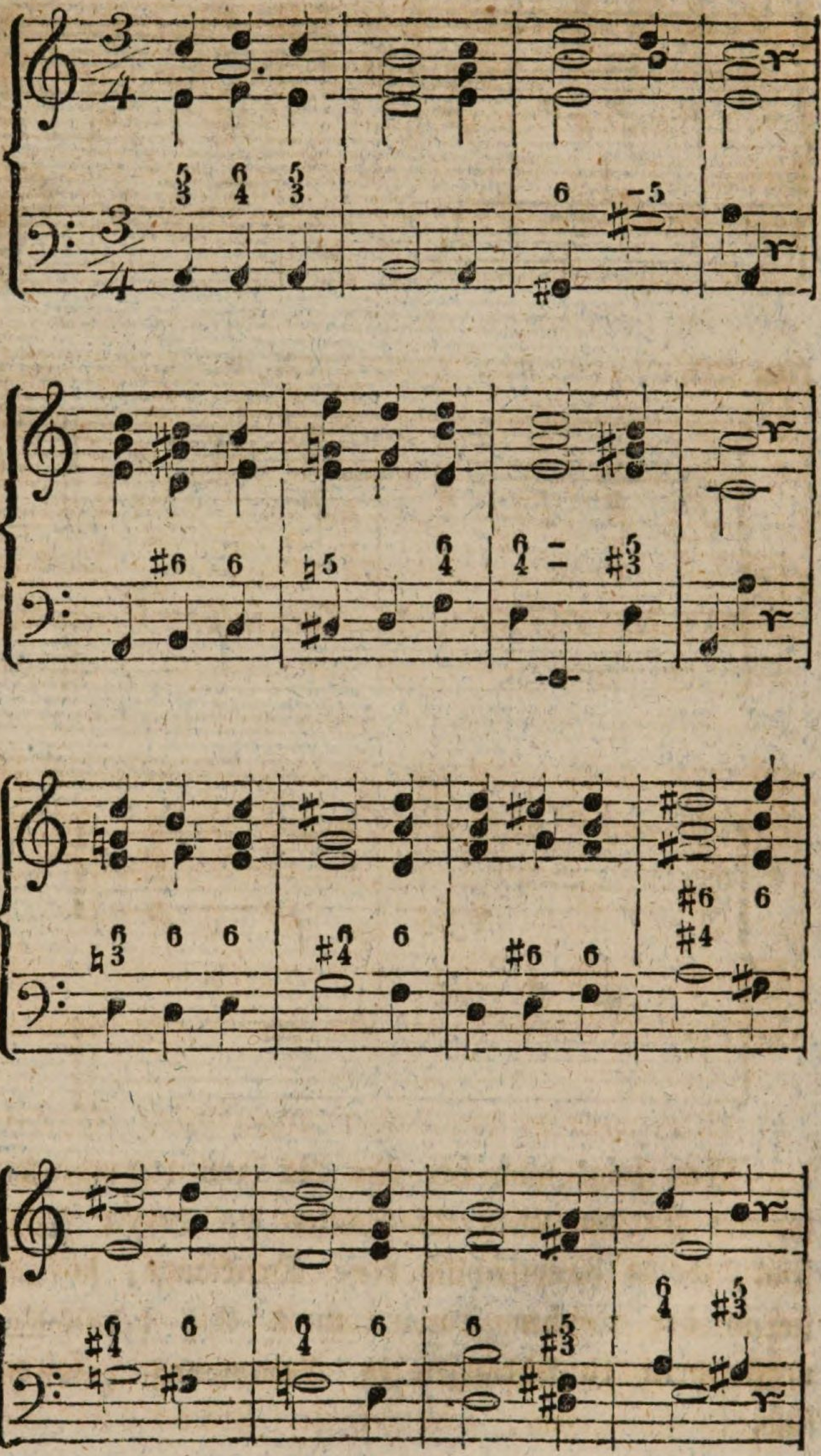
No. 20.

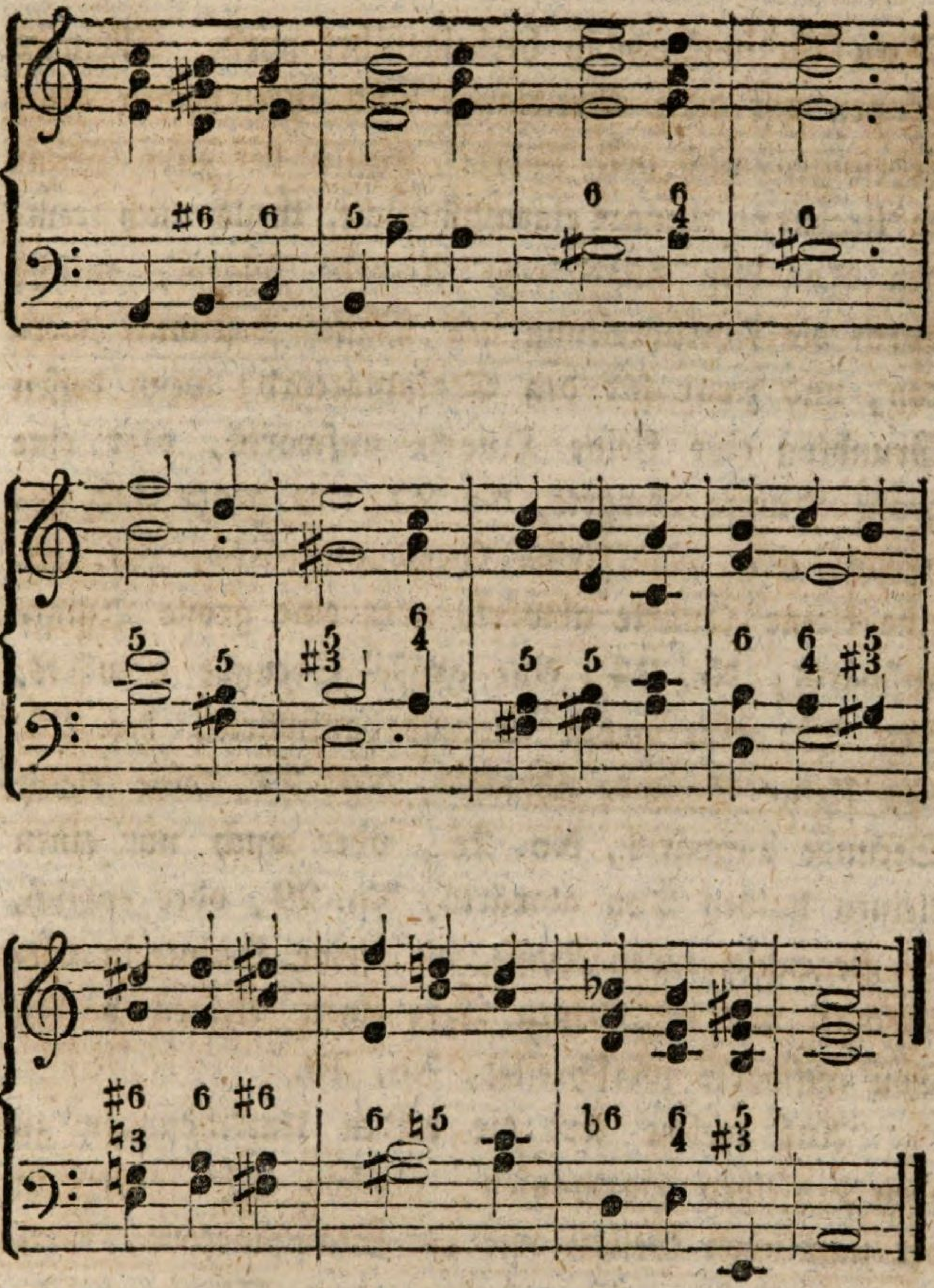




Nun folgt noch bei No. 21 zur Uebung besonders für den Generalbaßspieler ein kurzes Tonstück, worin hauptsächlich diese Dreiklänge, so wie sie in der weichen Tonart ihren Sitz behaupten, nebst ihren Umkehrungen in Anwendung gebracht sind.

No. 21.



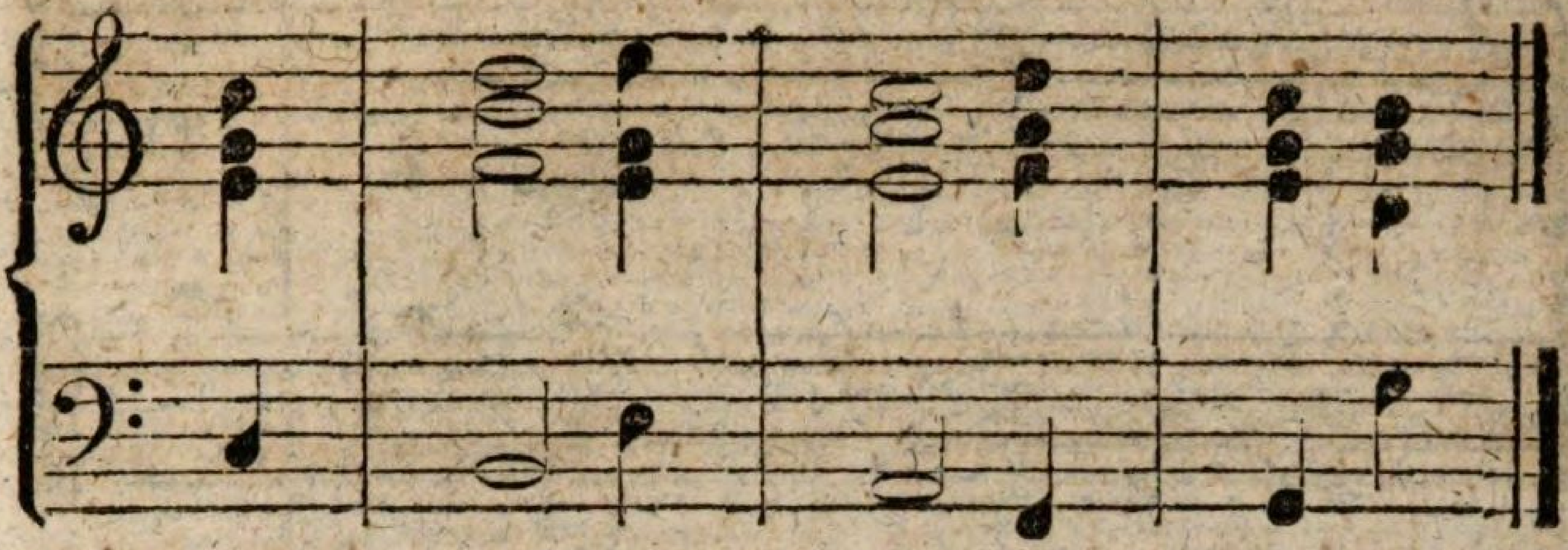


Man wird in den bisher angeführten Beispielen über den Gebrauch und die Fortschreitung des minderwohlklingenden Dreiklanges und seiner beiden von ihm abgeleiteten Accorde wahrnehmen, daß sie entweder die Harmonie der Tonica unmittelbar zur Folge haben, oder aber in einen solchen Accord übergehen, wodurch die Harmonie der

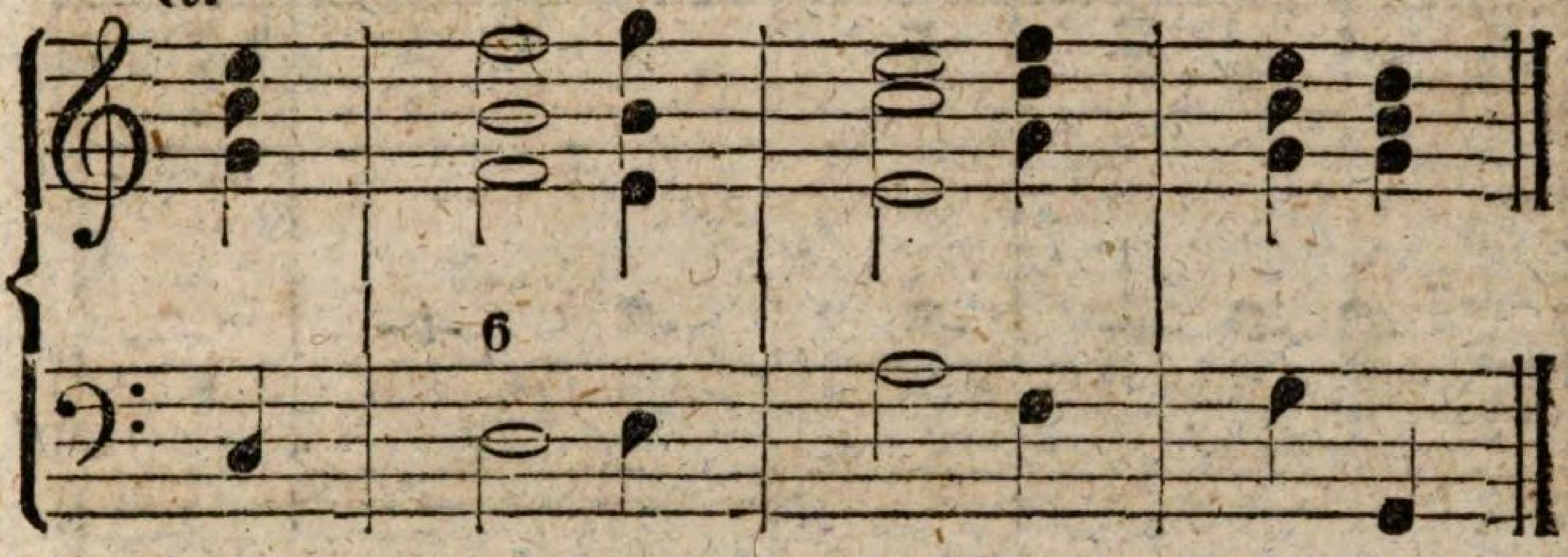
Tonica nothwendig herbeigeführt wird. Allein es können auf diese Dreiklänge und ihre beiden Umkehrungen auch noch andere, theils der zum Grunde liegenden Tonart eigenthümliche, theils auch fremden Tonarten angehörige Accorde folgen, welche durch die Fortschreitung des Basses bestimmt werden, und zwar für den Stammaccord: wenn dessen Grundton eine kleine Quarte aufwärts, oder eine große Quinte abwärts, No. 22, eine große Terz abwärts, oder eine kleine Sexte aufwärts, No. 23, eine kleine Quarte abwärts oder eine große Quinte aufwärts, Nr. 24, eine große Secunde abwärts, No. 25, eine große Secunde aufwärts, Nr. 26, eine kleine Secunde abwärts, No. 27, eine kleine Secunde aufwärts, No. 28, oder auch nur einen kleinen halben Ton abwärts, No. 29, oder endlich, bei liegenbleibenden Basse, die kleine Quinte in Gesellschaft mit der kleinen Terz einen kleinen halben Ton aufwärts fortschreitet, No. 30.

Auf welche Art die beiden Umkehrungen zu eben denselben Harmonien, obschon nicht immer in der nämlichen Gestalt wie ihr Stammaccord, fortschreiten können, ist aus den, dem Stammaccorde beigefügten und mit *a* und *b* bemerkten Beispielen zu erkennen.

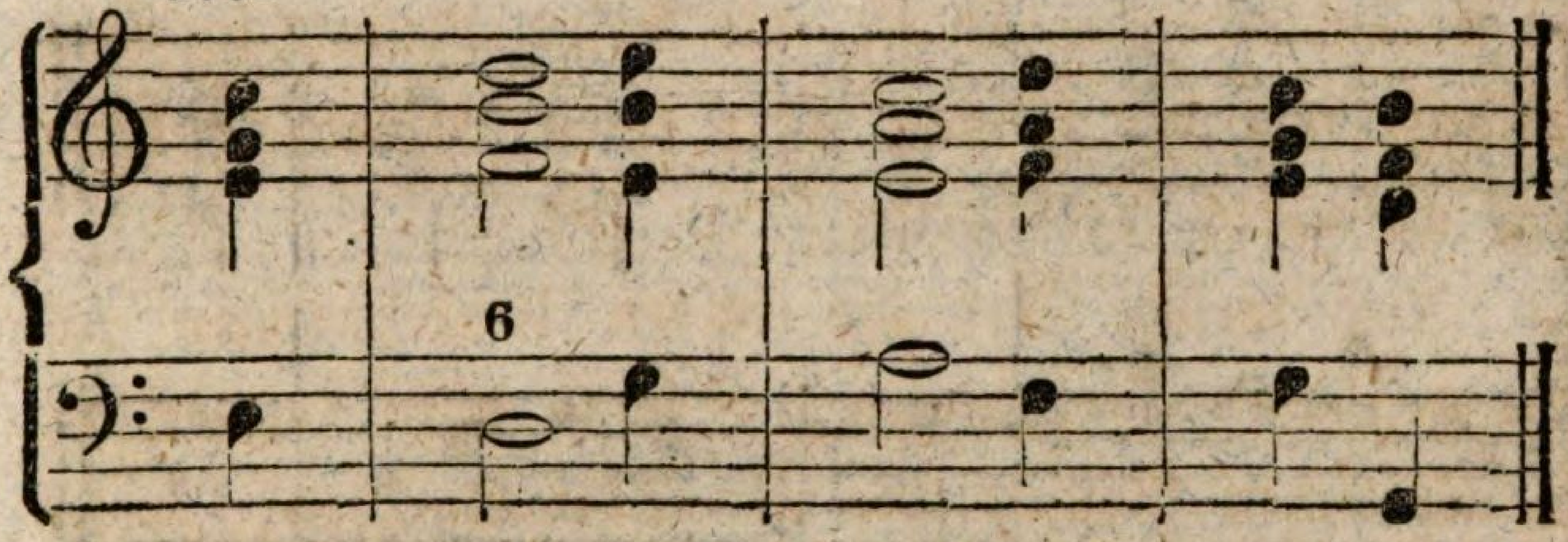
No. 22.



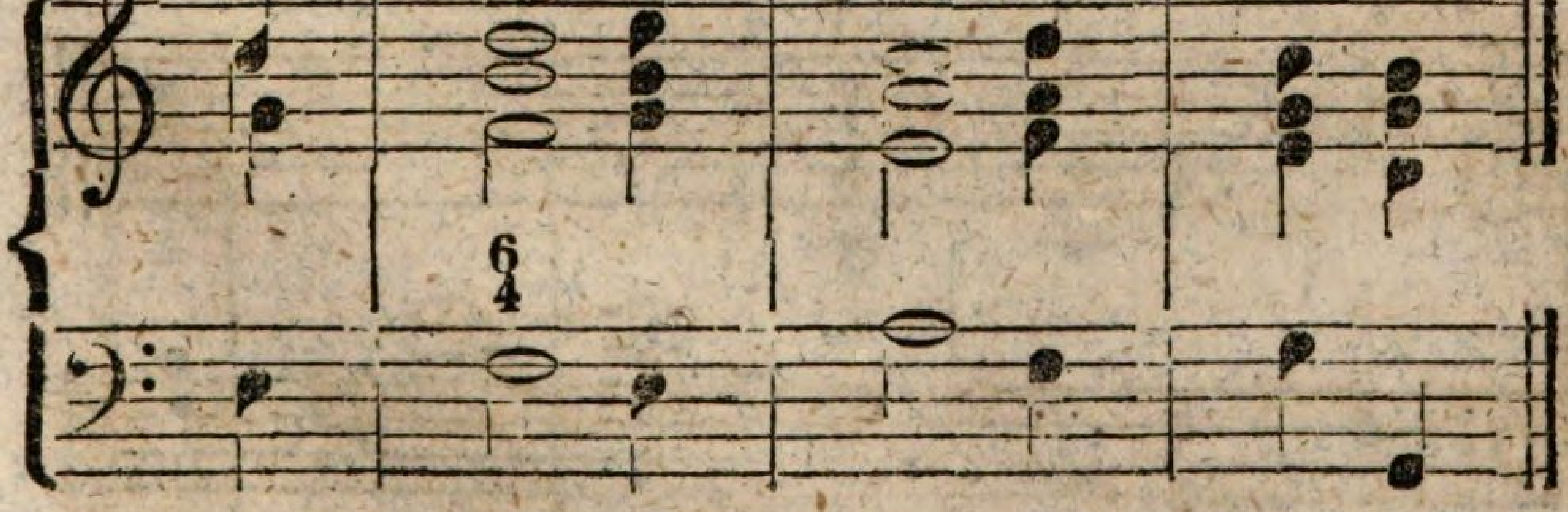
a.



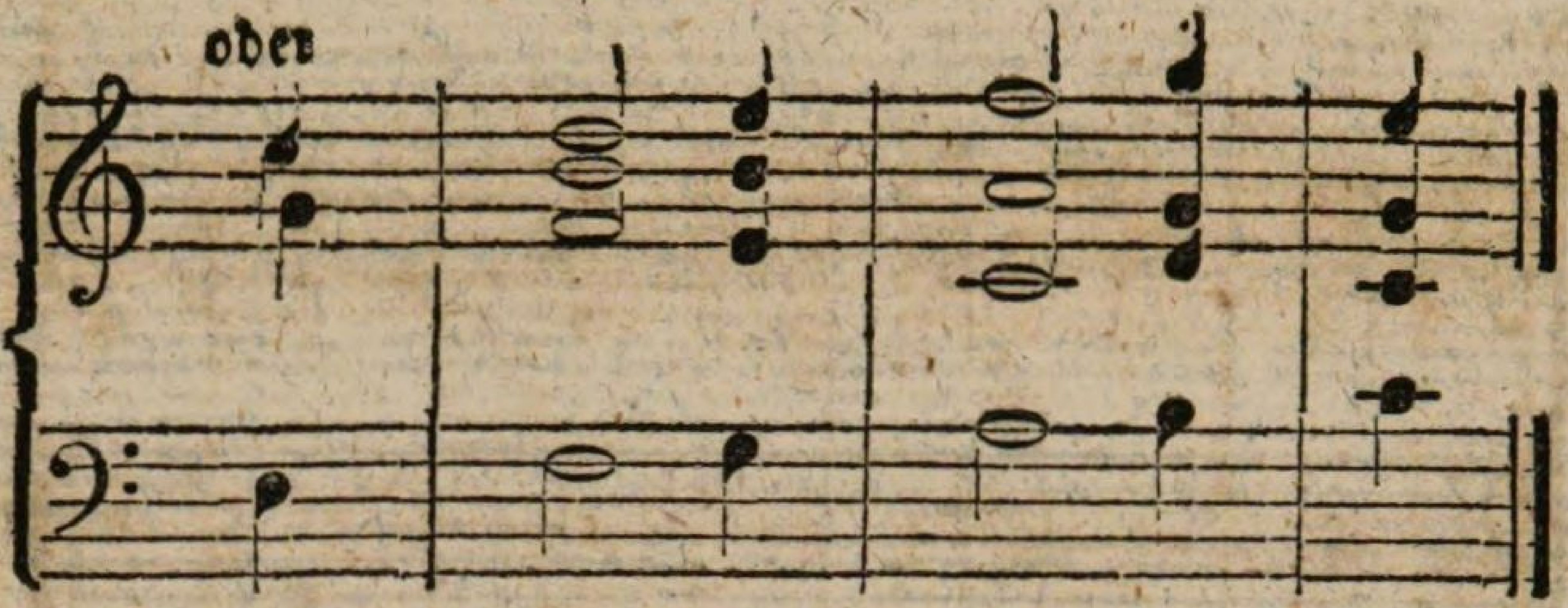
oder



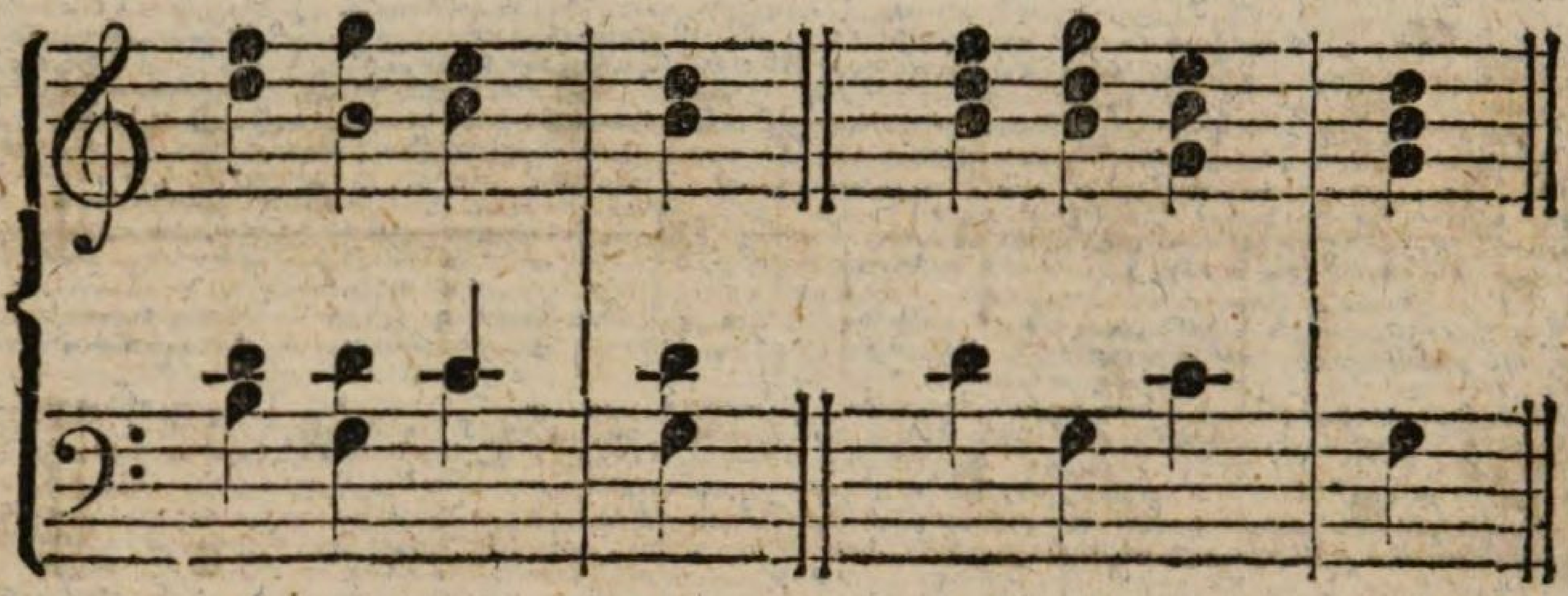
b.



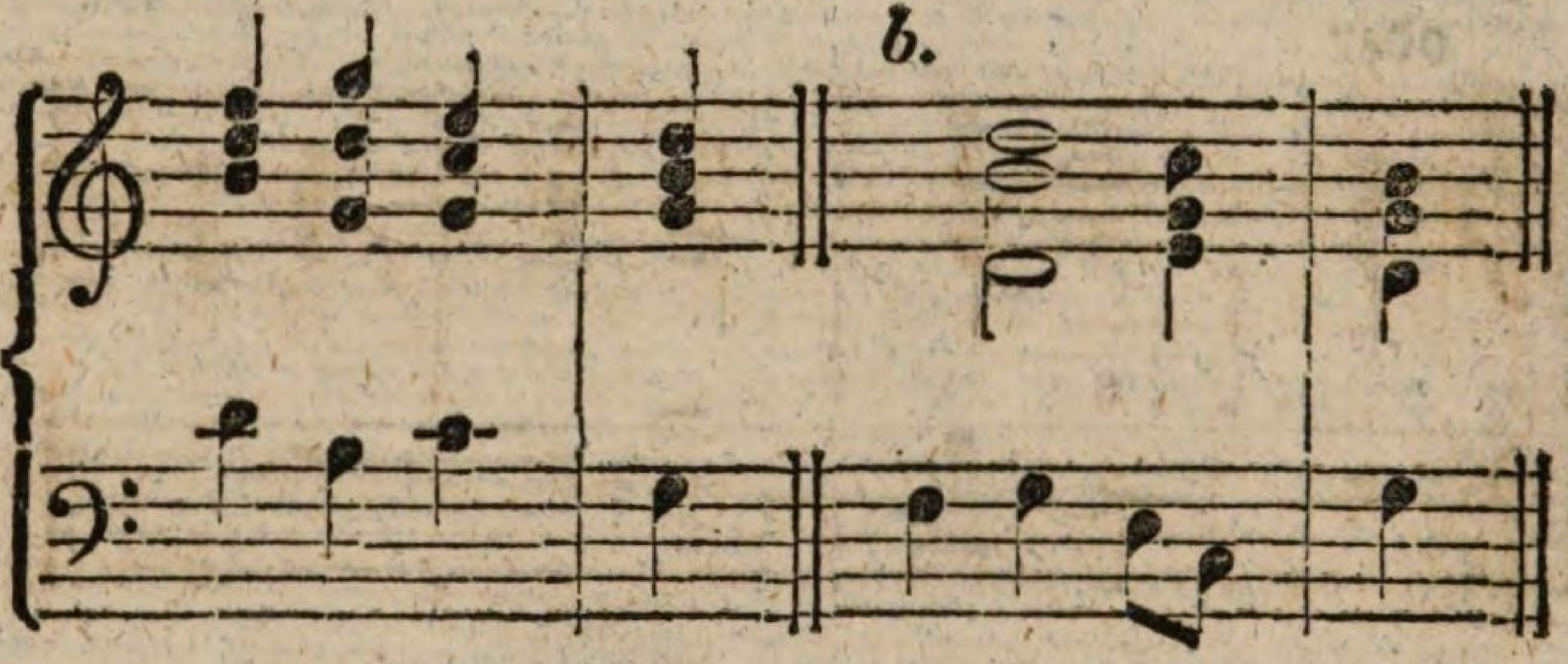
oder



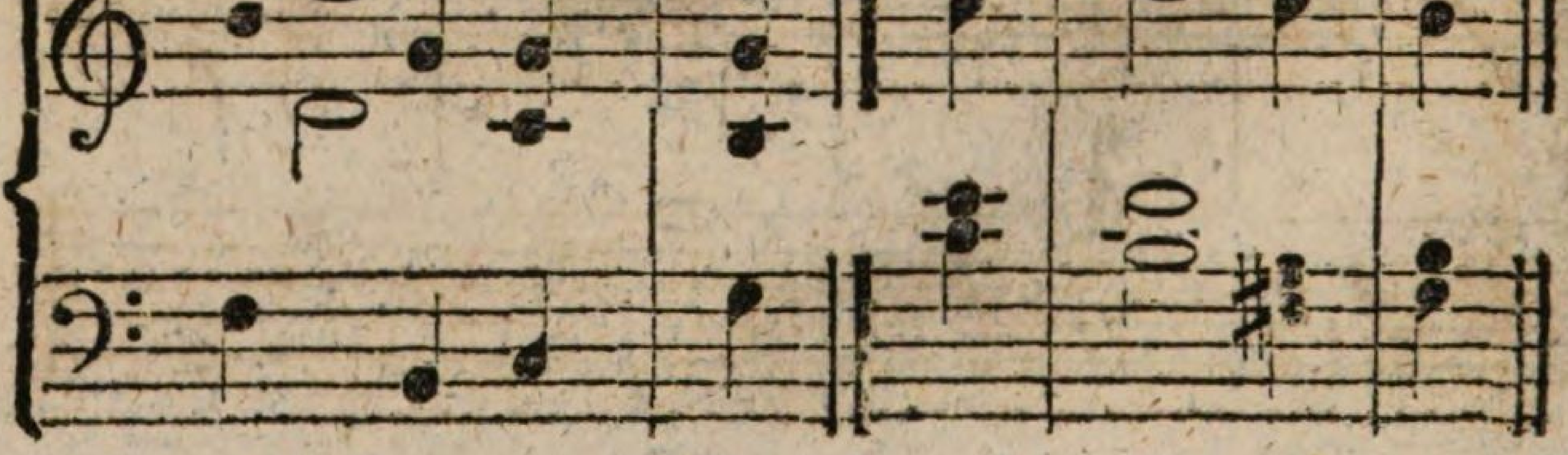
No. 23. a.



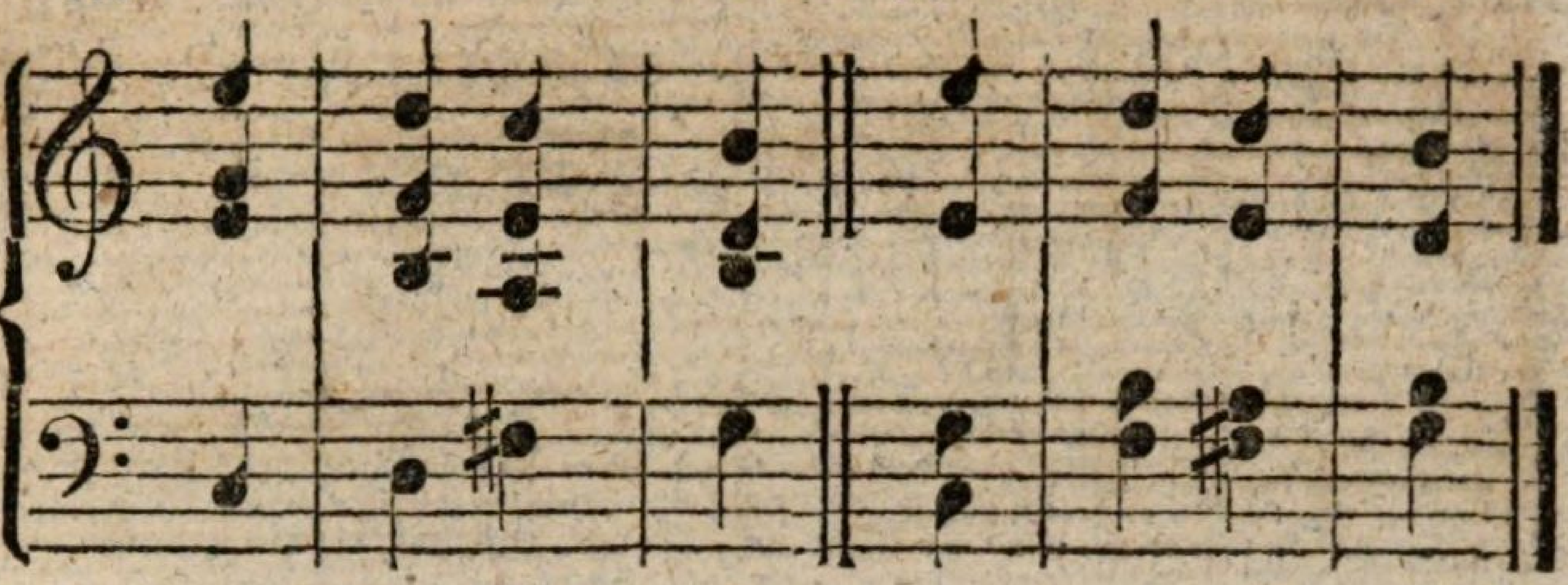
oder b.



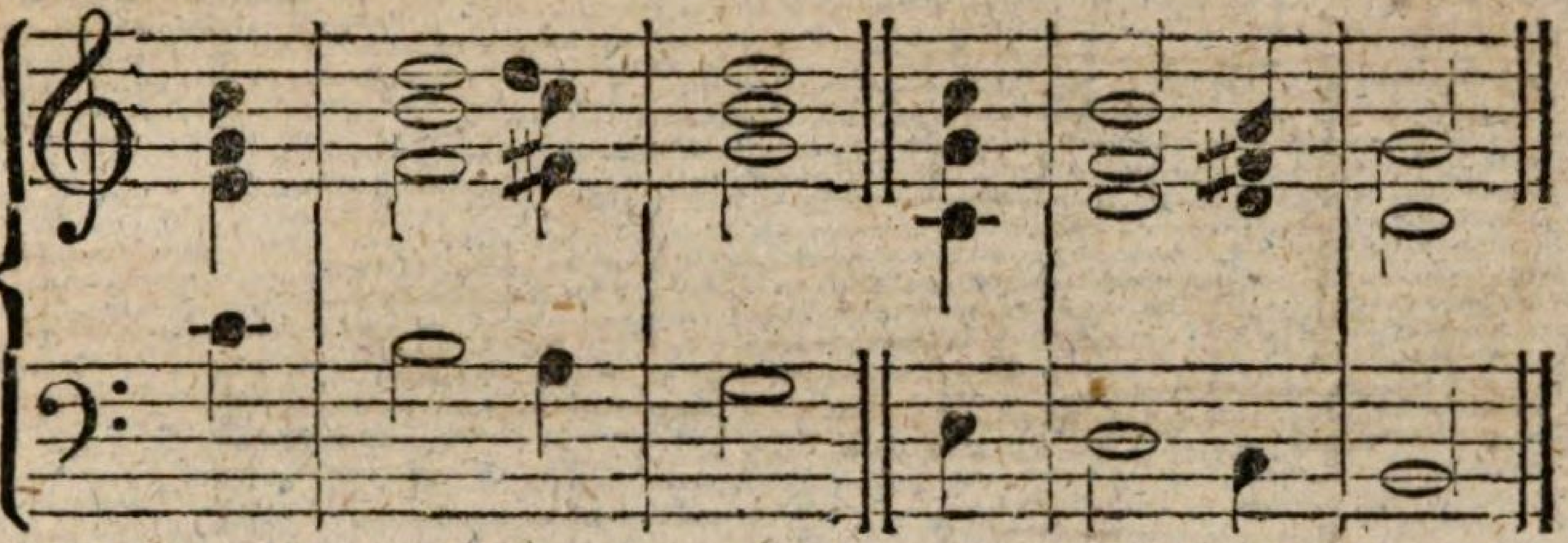
oder No. 24.



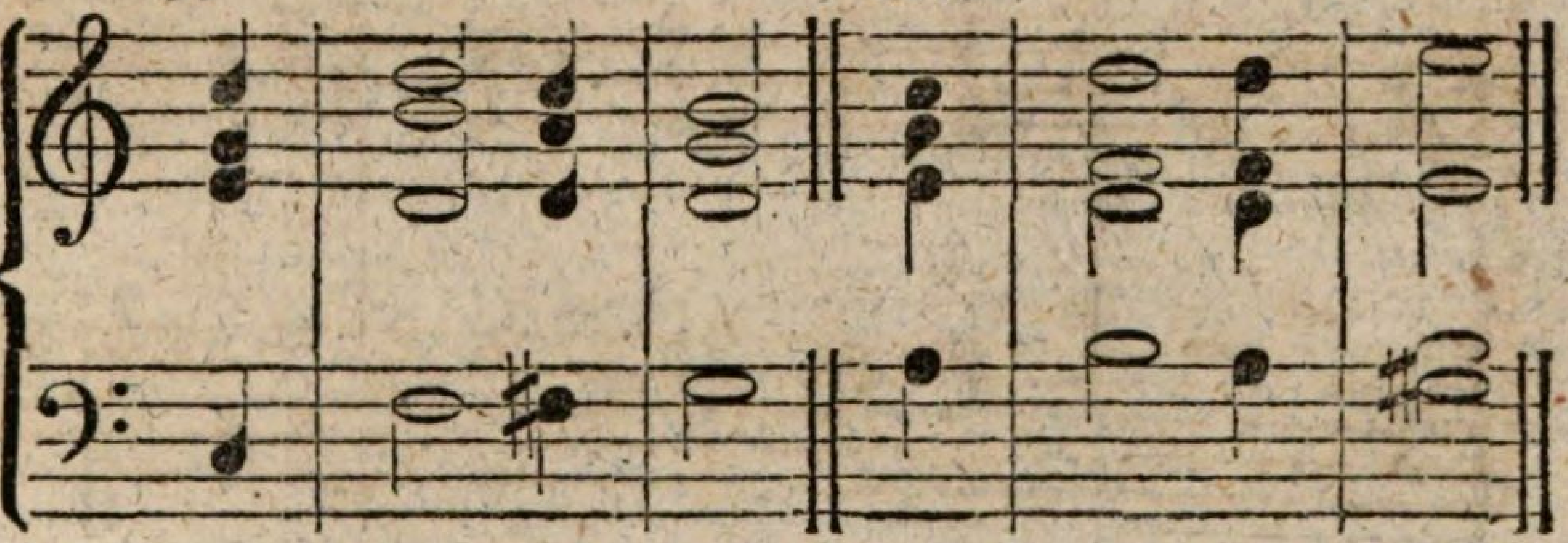
a. *b.*



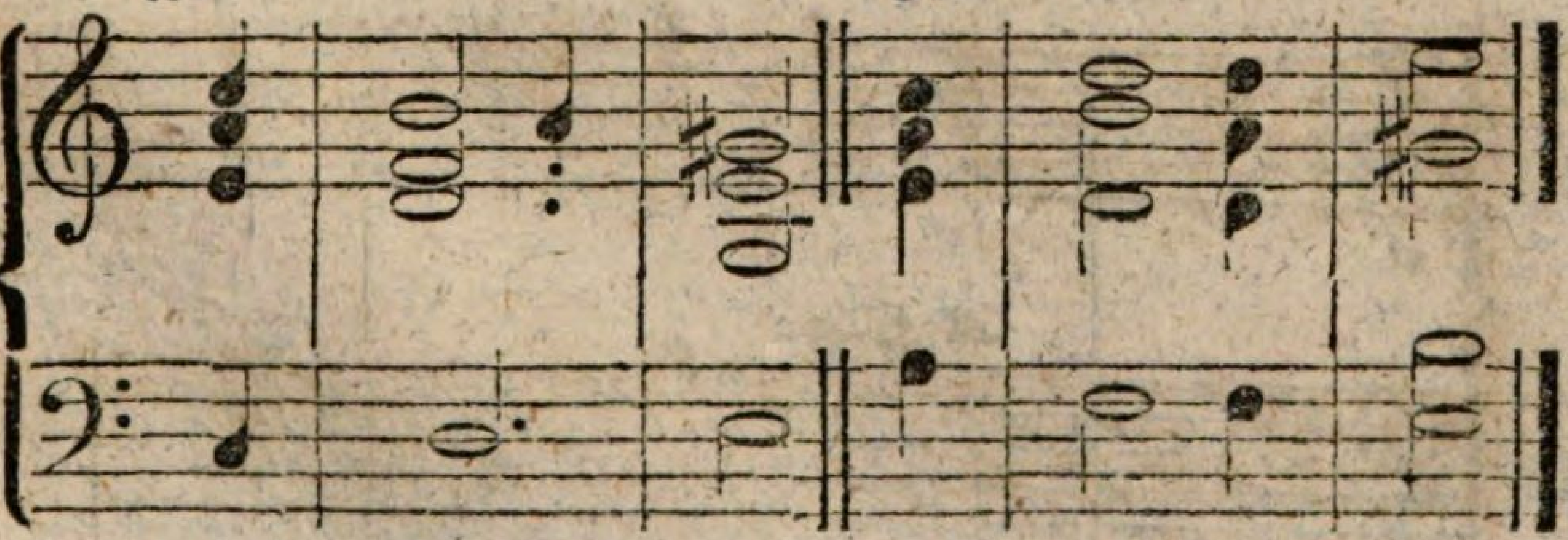
No. 25. *a.*



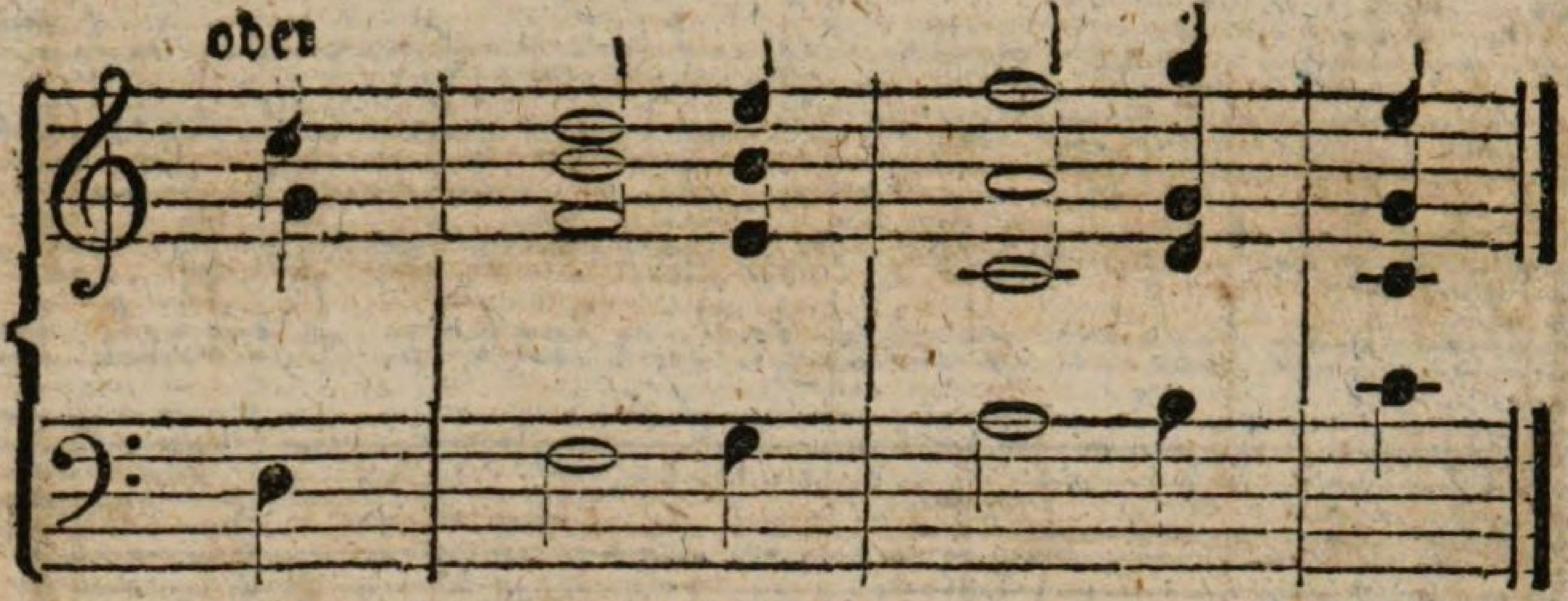
b. oder



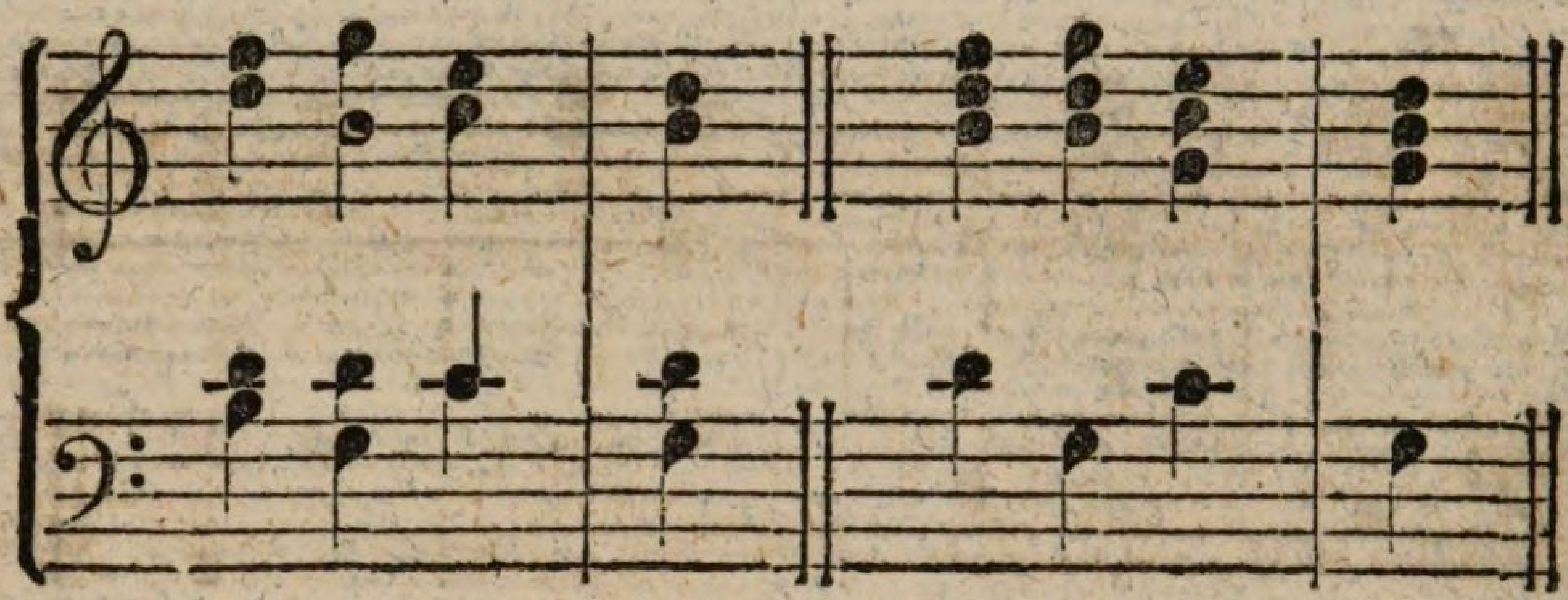
a. *b.*



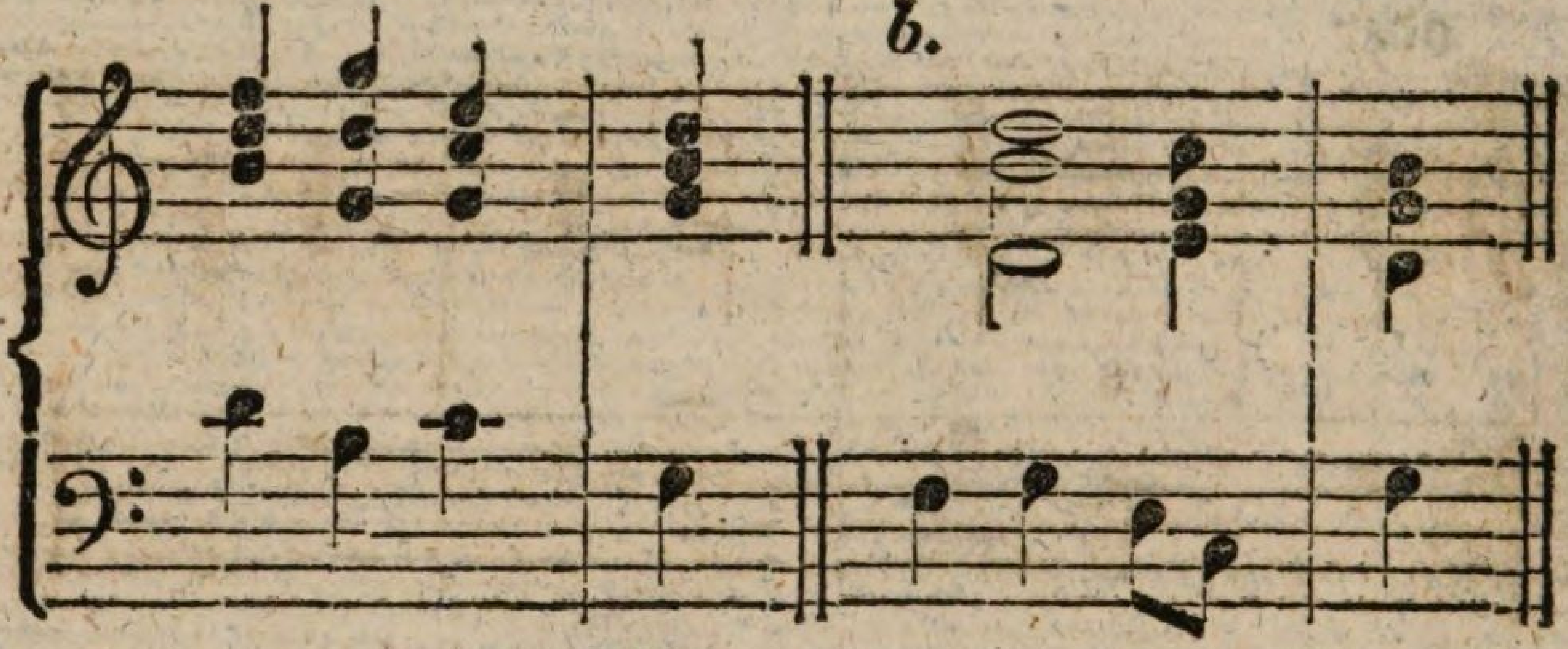
oder



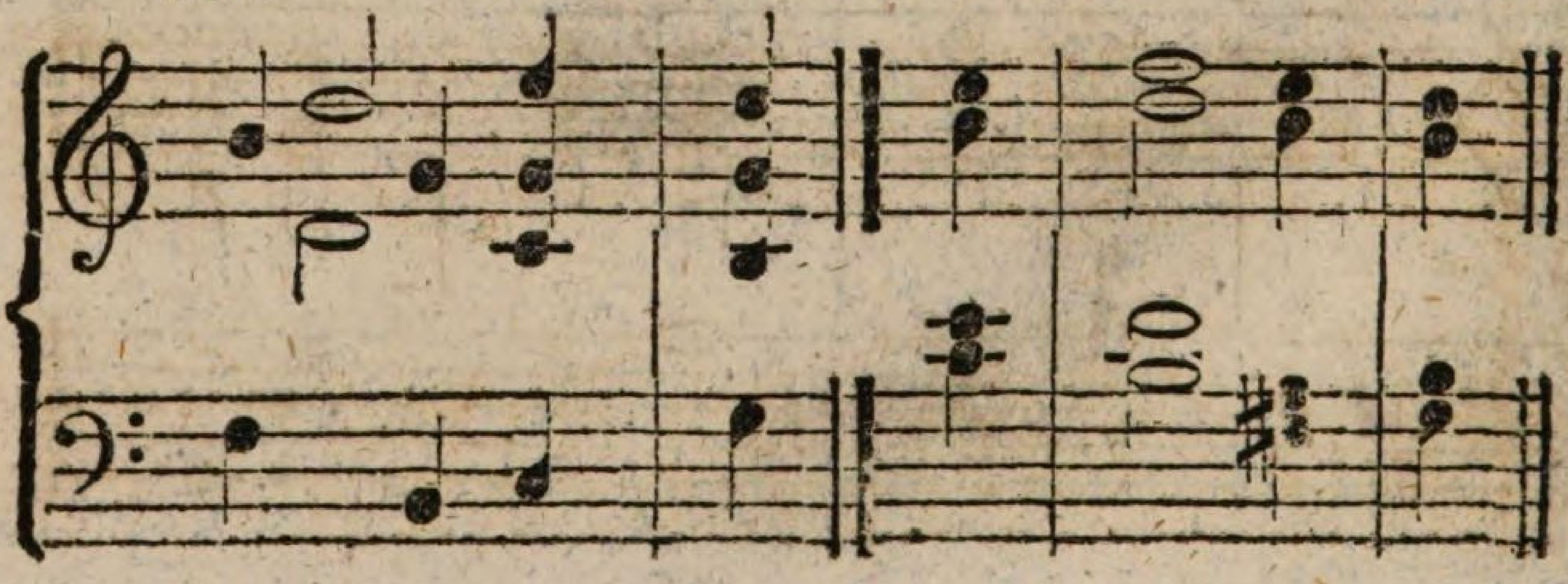
No. 23. a.



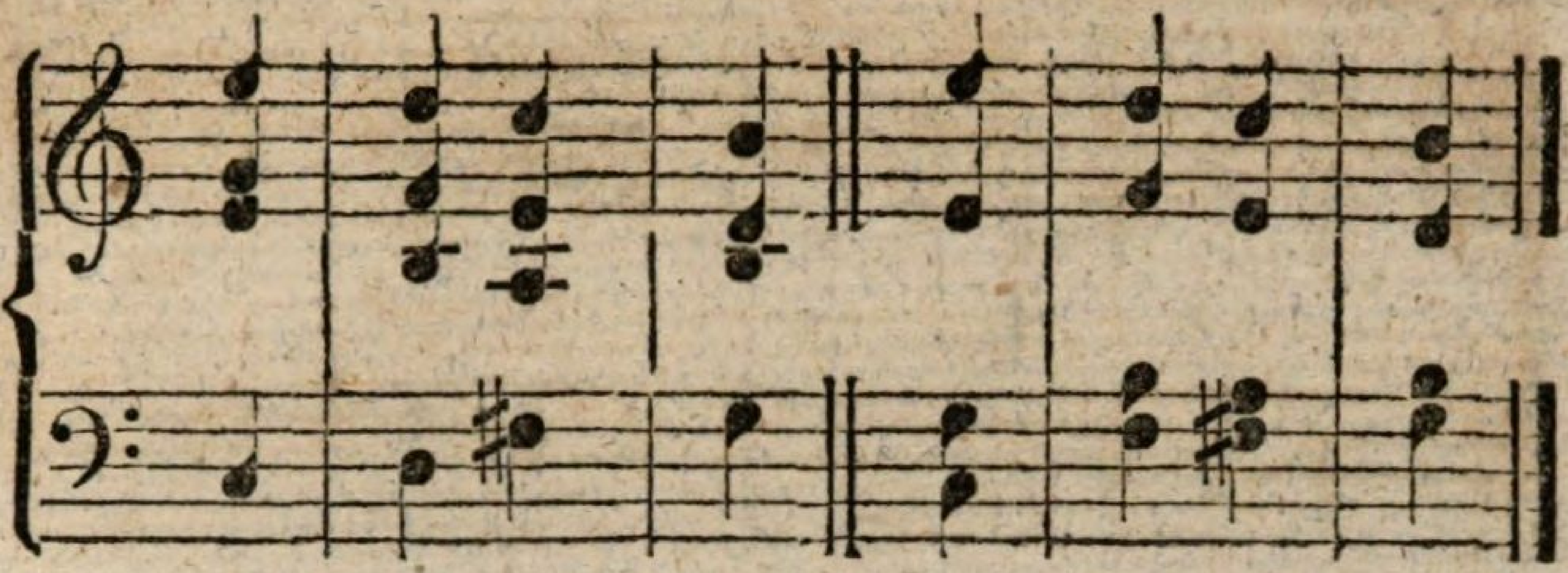
oder b.



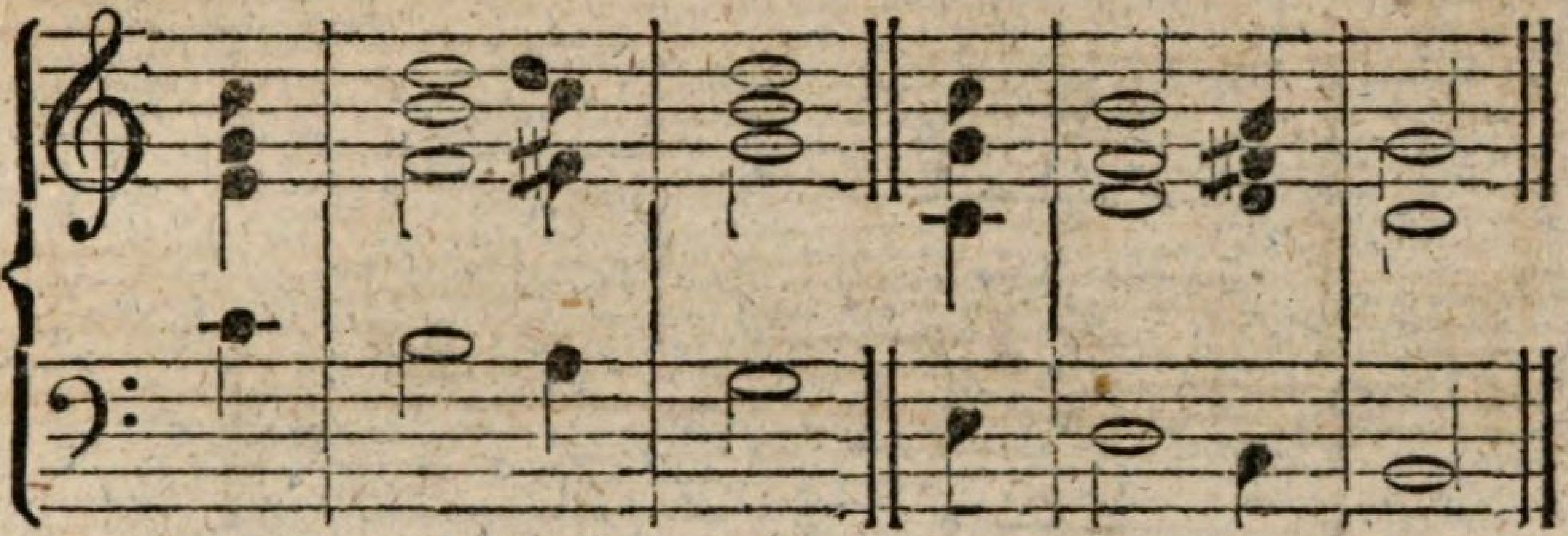
oder No. 24.



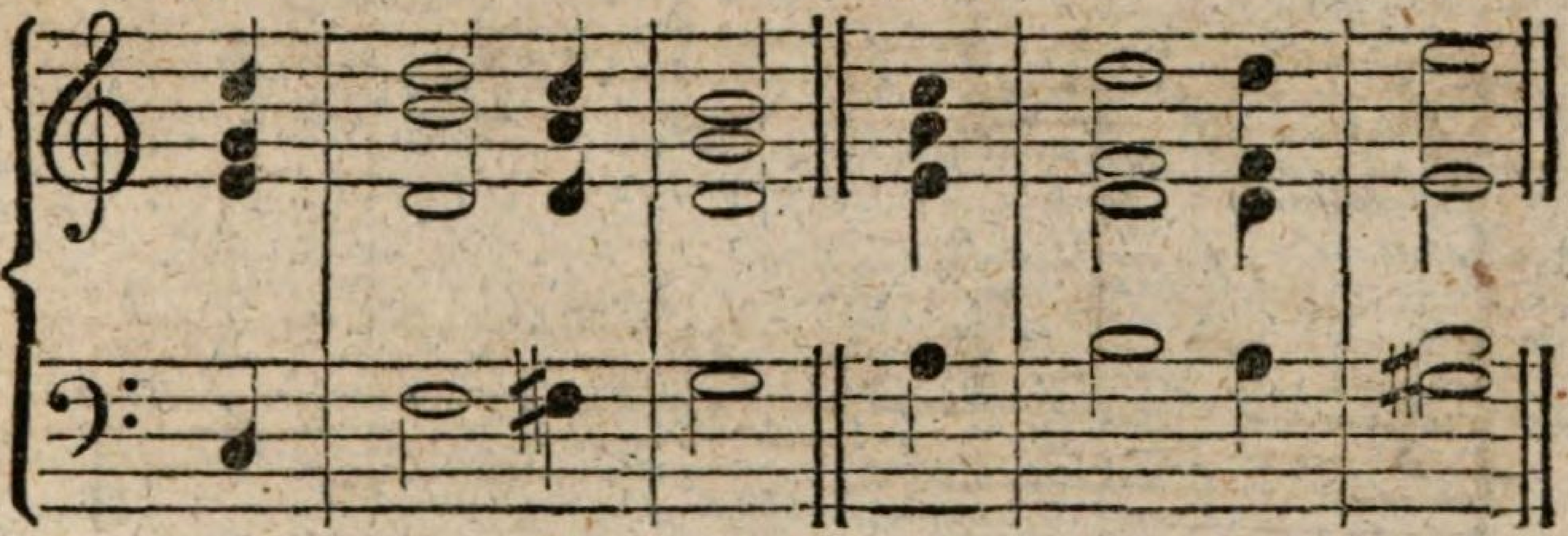
a. *b.*



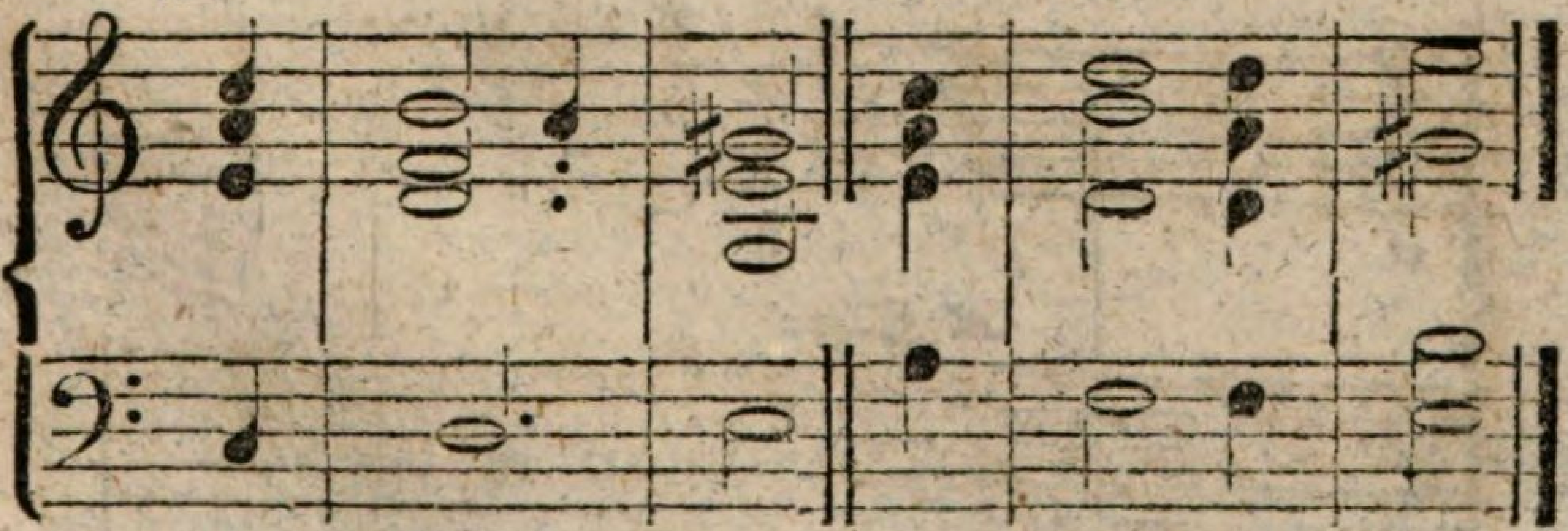
No. 25. *a.*



b. oder

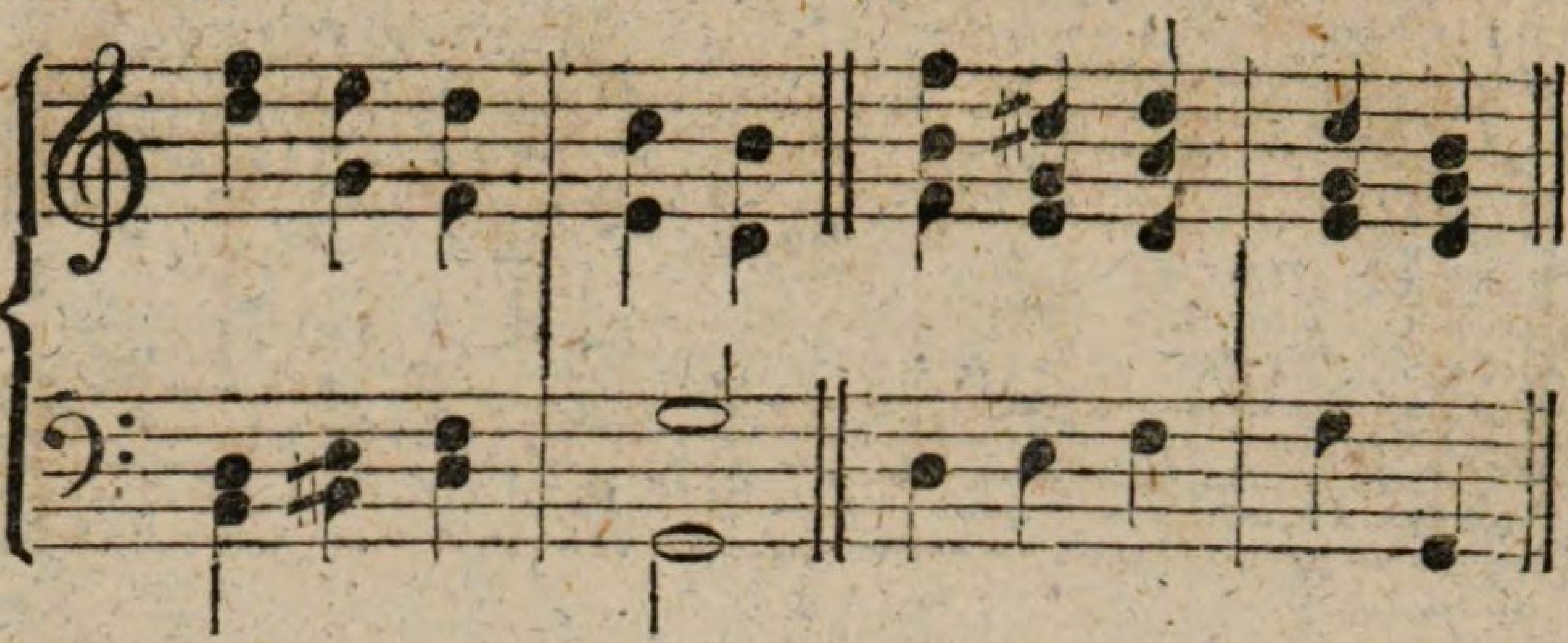


a. *b.*

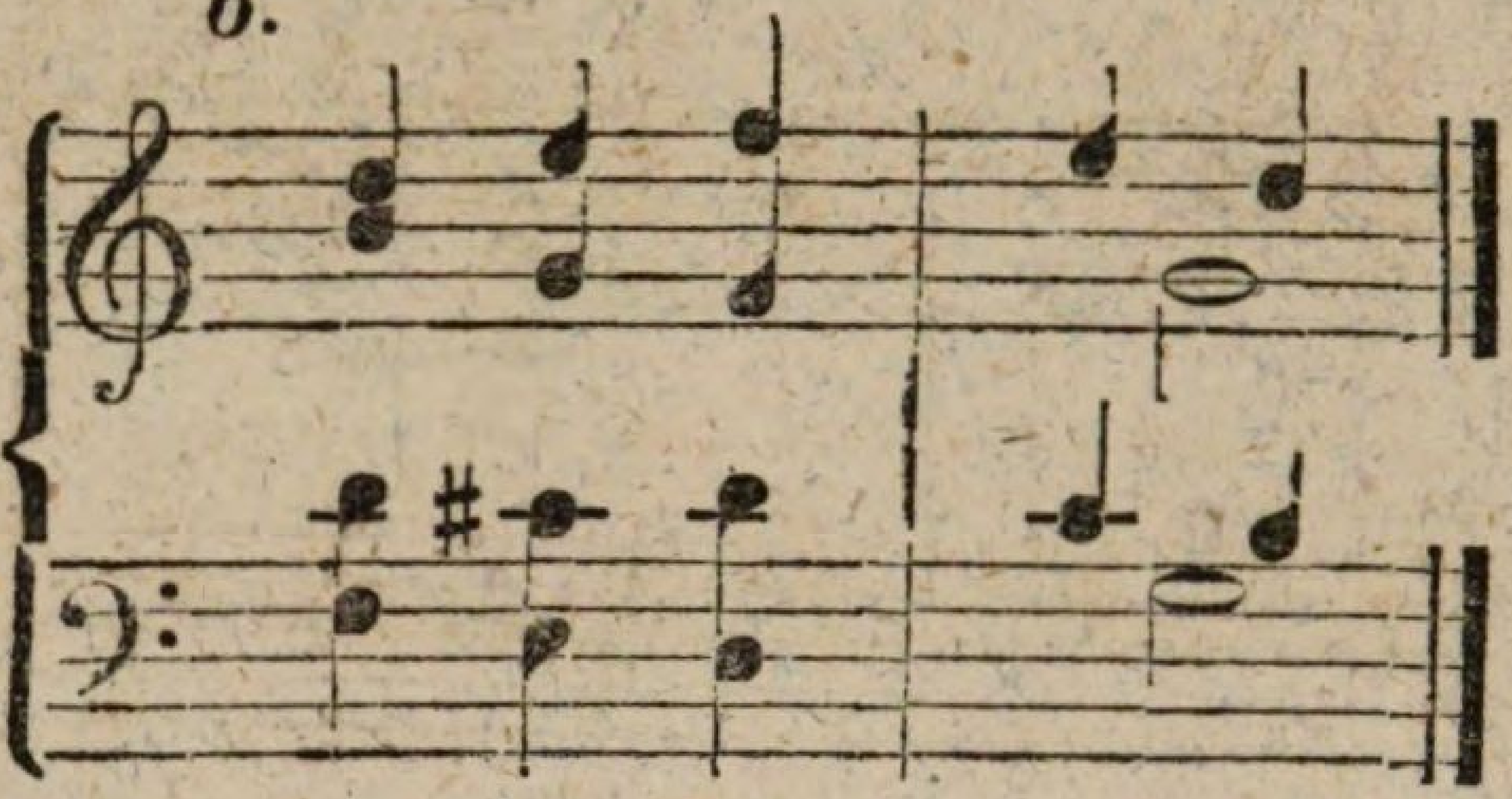


No. 26.

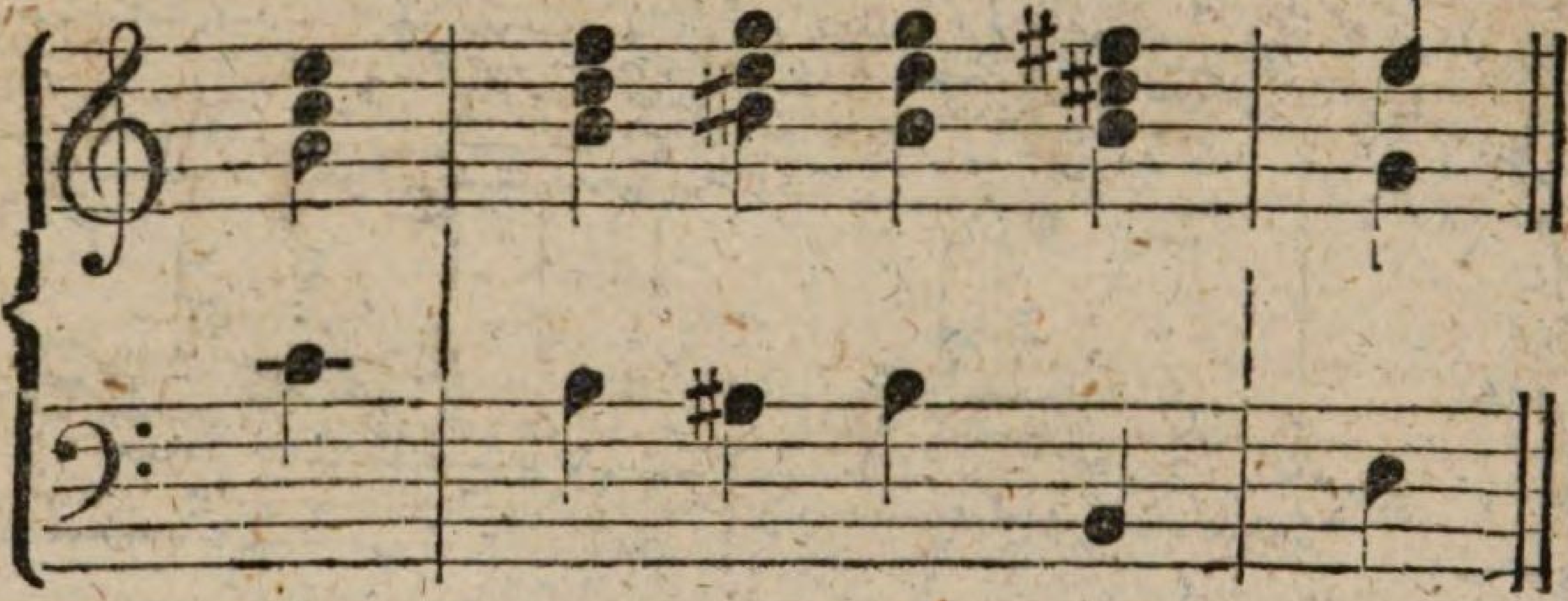
a.



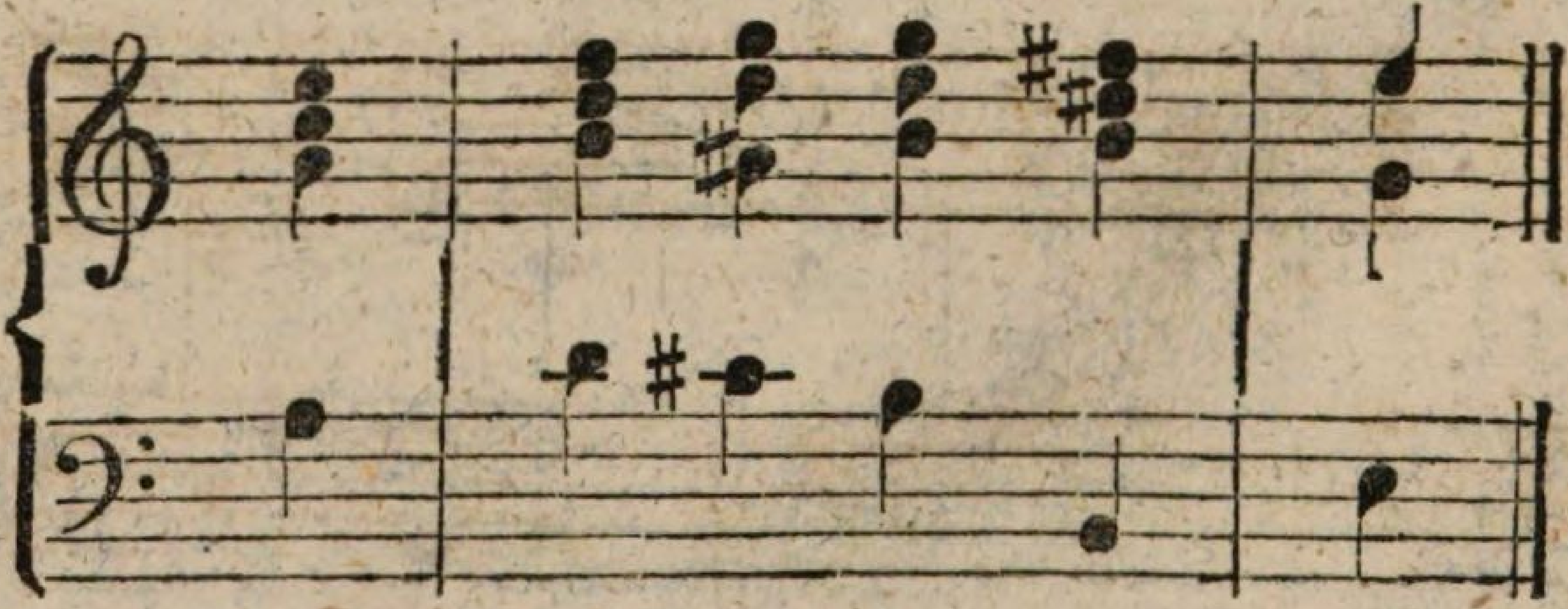
b.



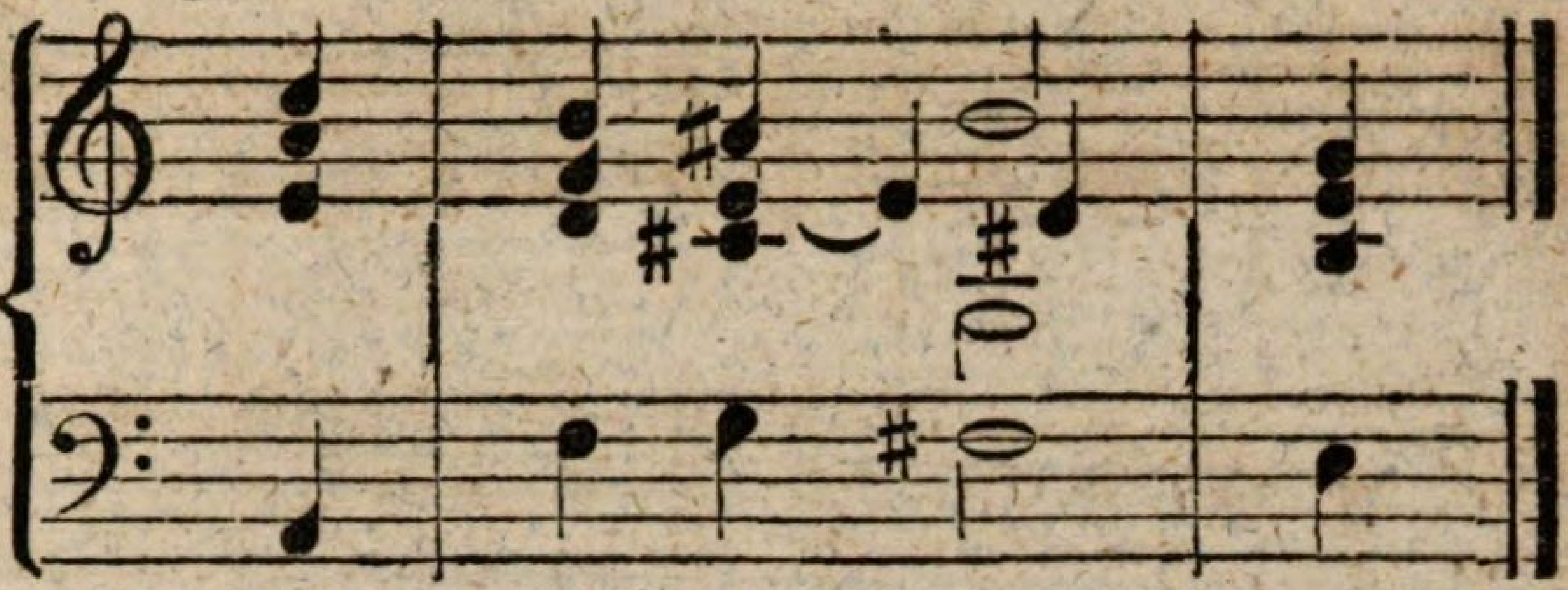
No. 27.



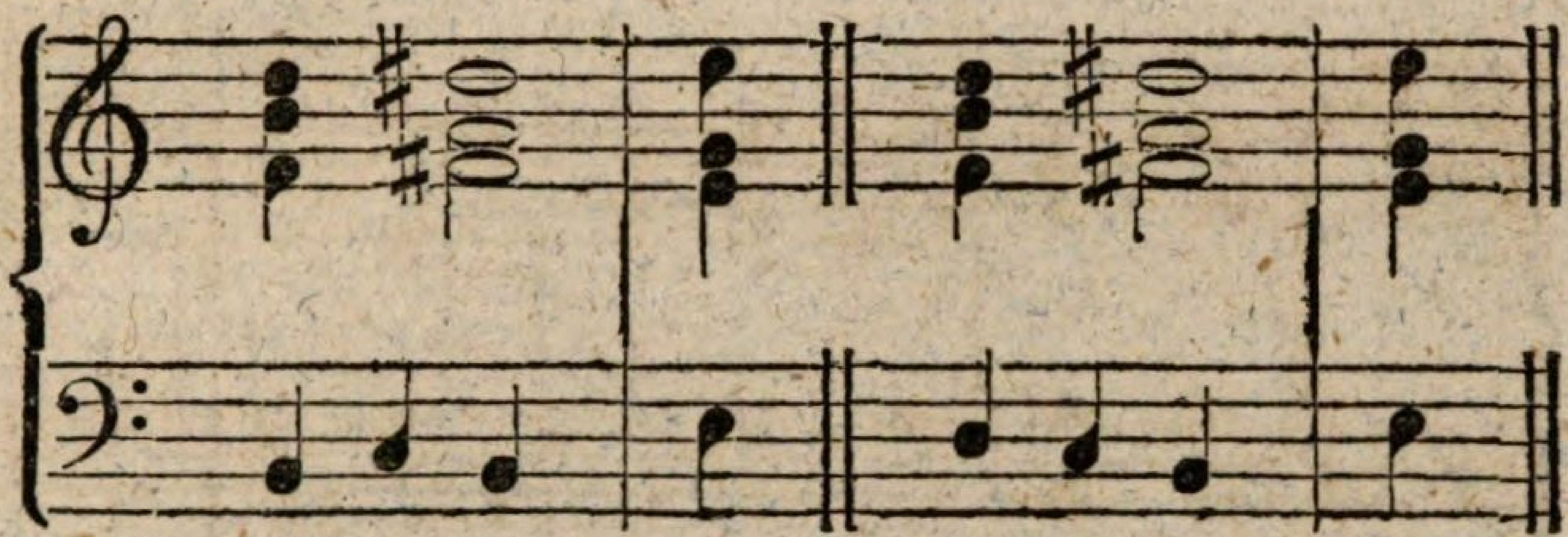
a.



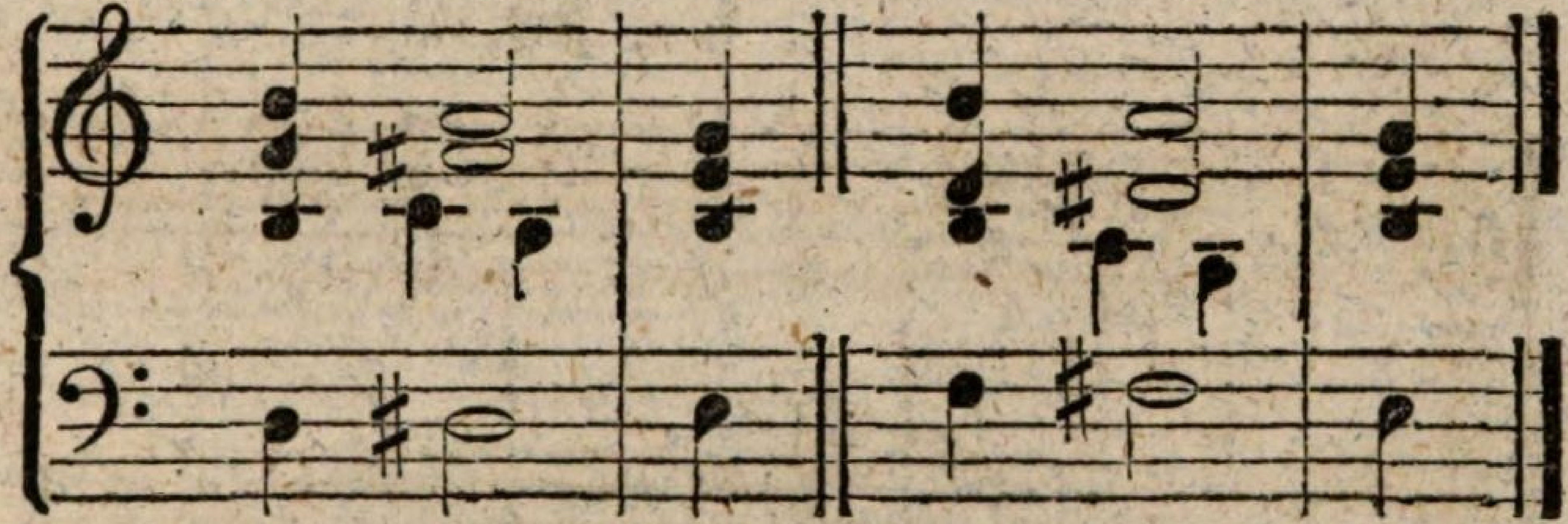
b.



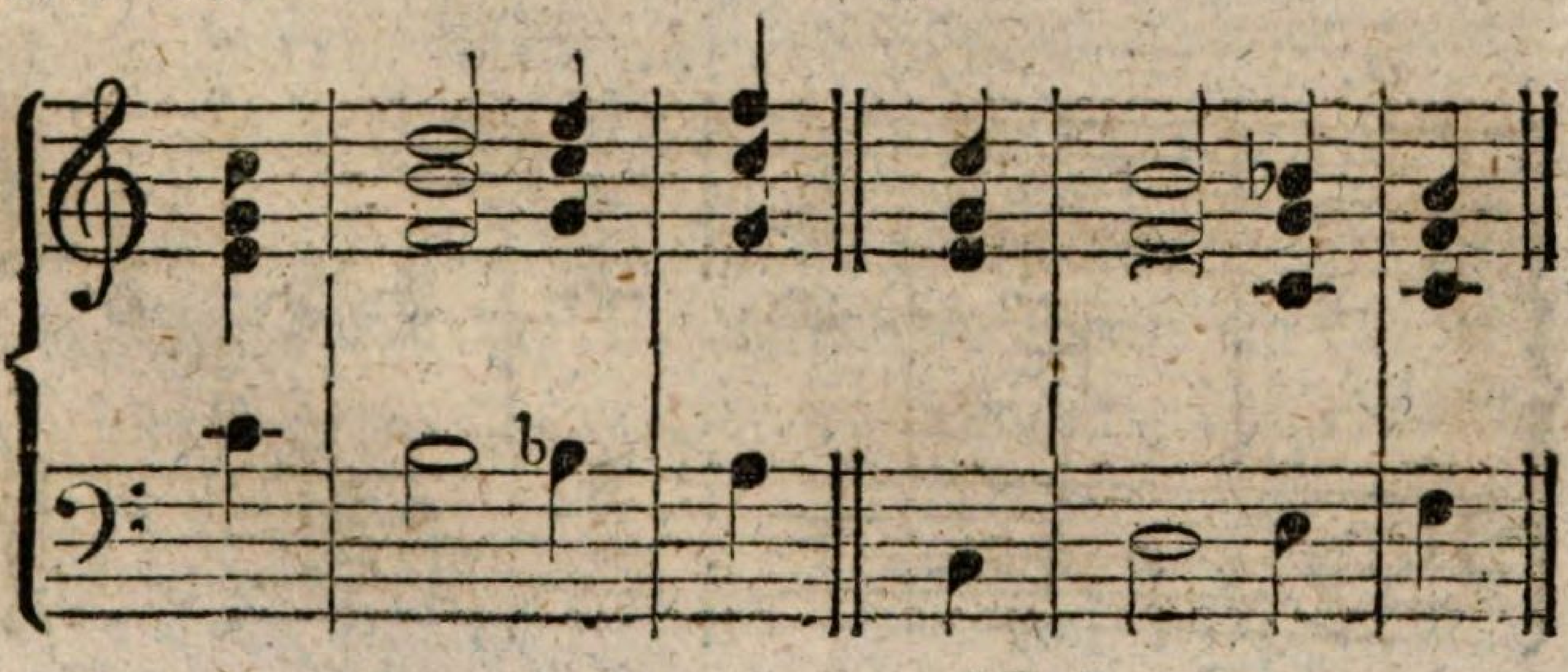
No. 28. *a.*



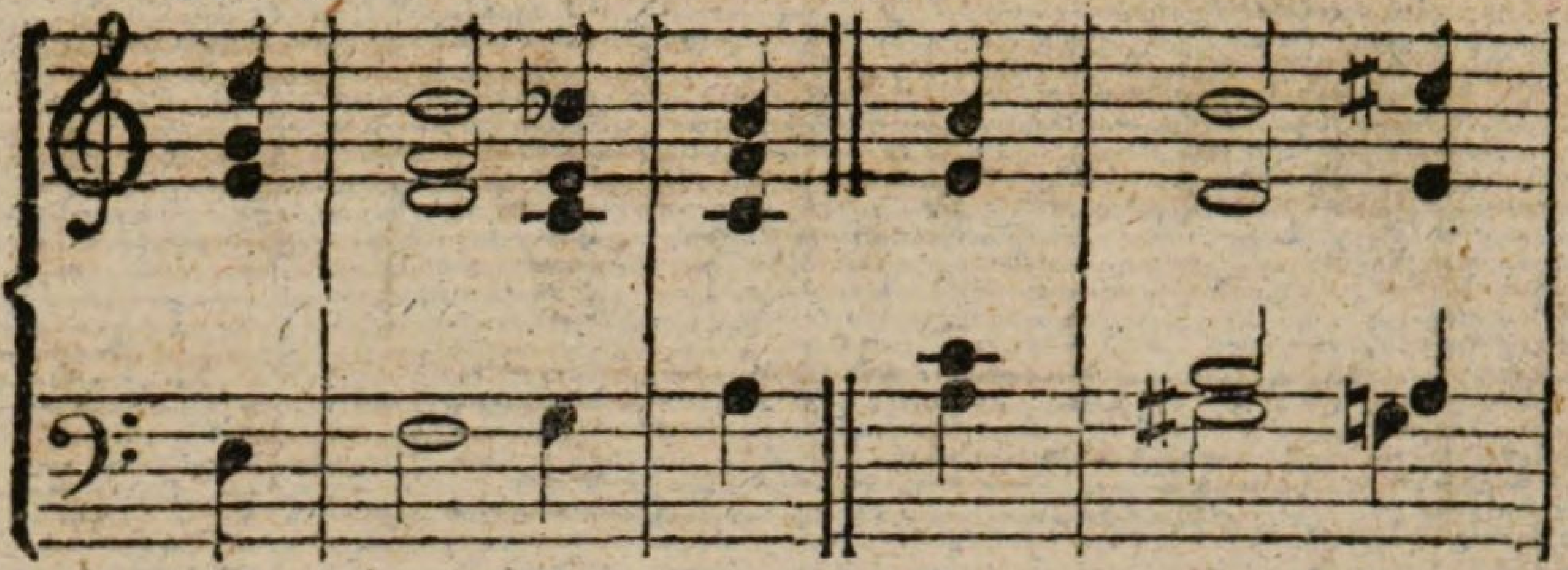
oder *b.*



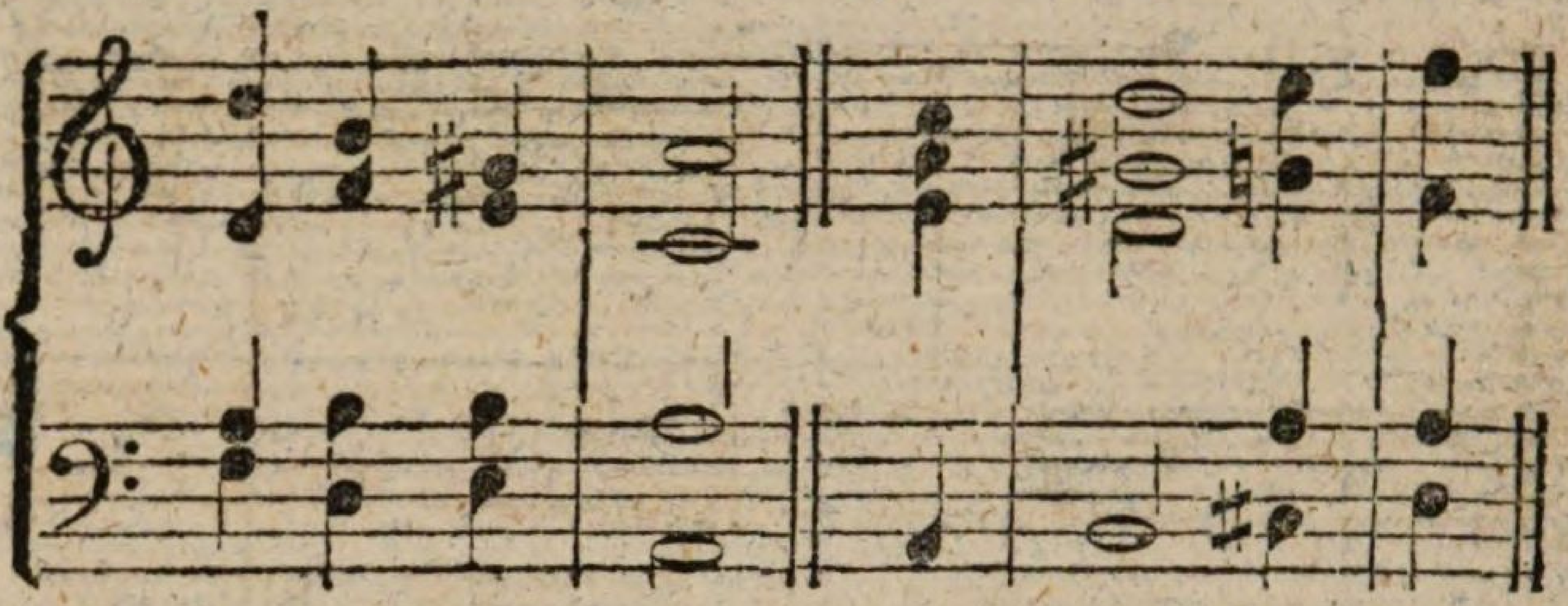
No. 29. *a.*



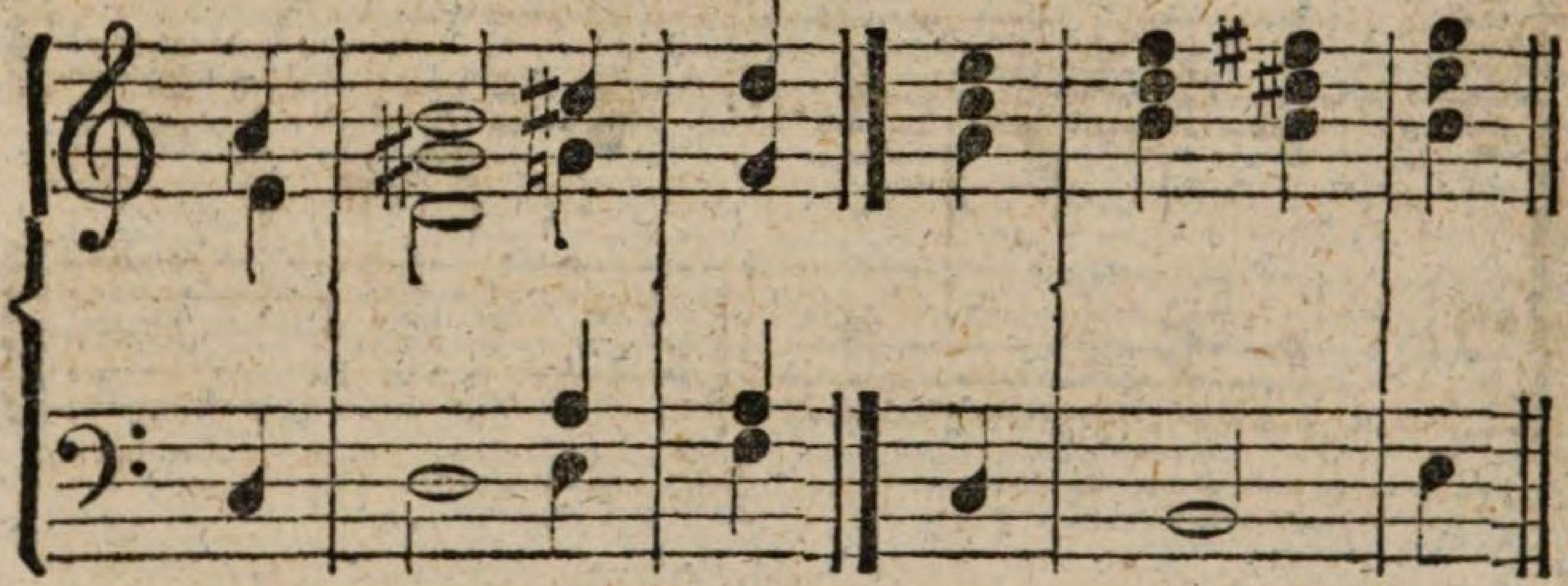
b. oder



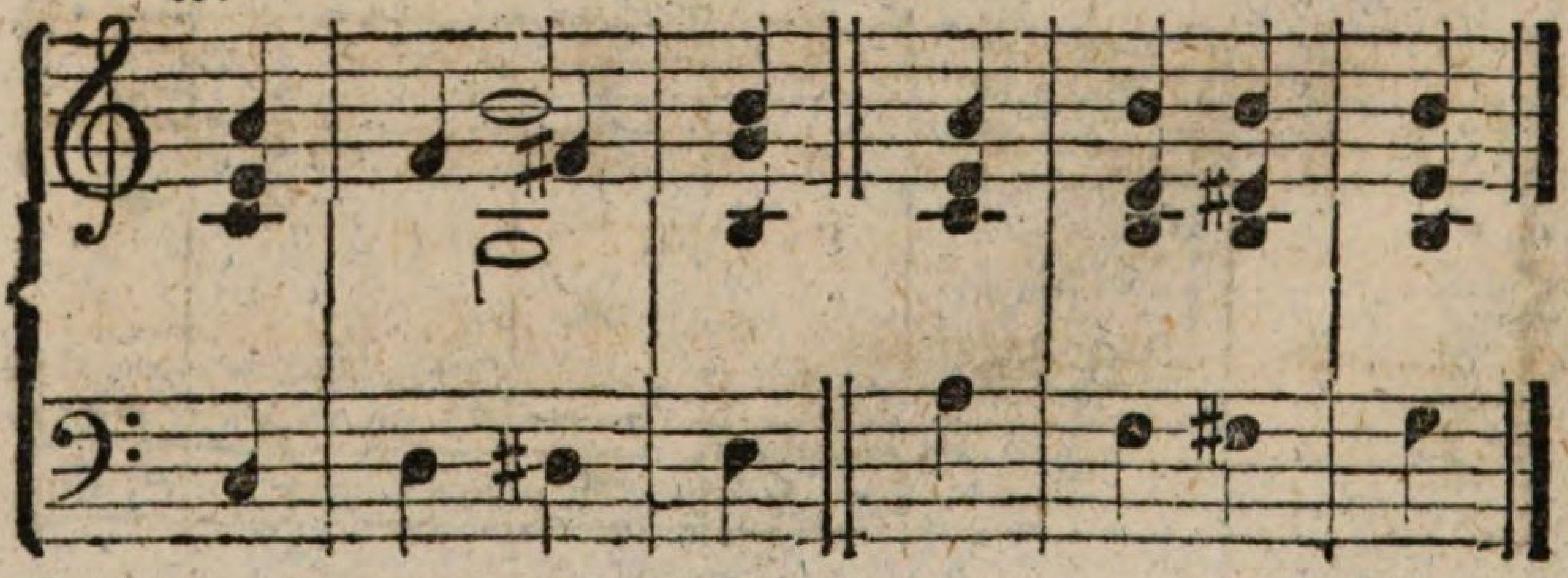
a.



b. No. 30.



a. b.

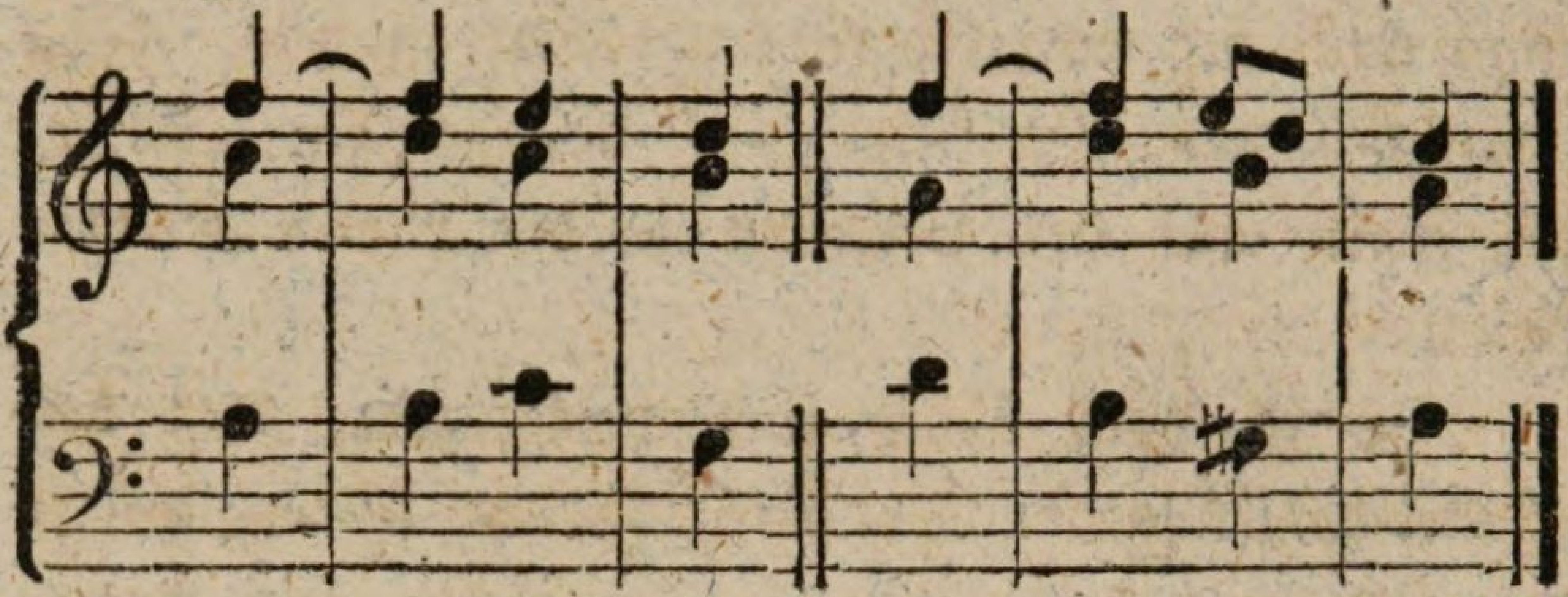


Im Allgemeinen wollen wir über die oben angeführten Beispiele noch bemerken, daß mehrere derselben, worin der Dreiklang sich auf die harte Tonart bezieht, auch auf die weiche Tonart angewendet werden können, wenn man sich den Dreiklang als jenen auf der zweiten Klangstufe vorstellt. Eben so kann auch der umgekehrte Fall Statt finden, wenn man sich den Dreiklang auf der zweiten Stufe, als jenen auf der siebenten in der harten Tonart denkt.

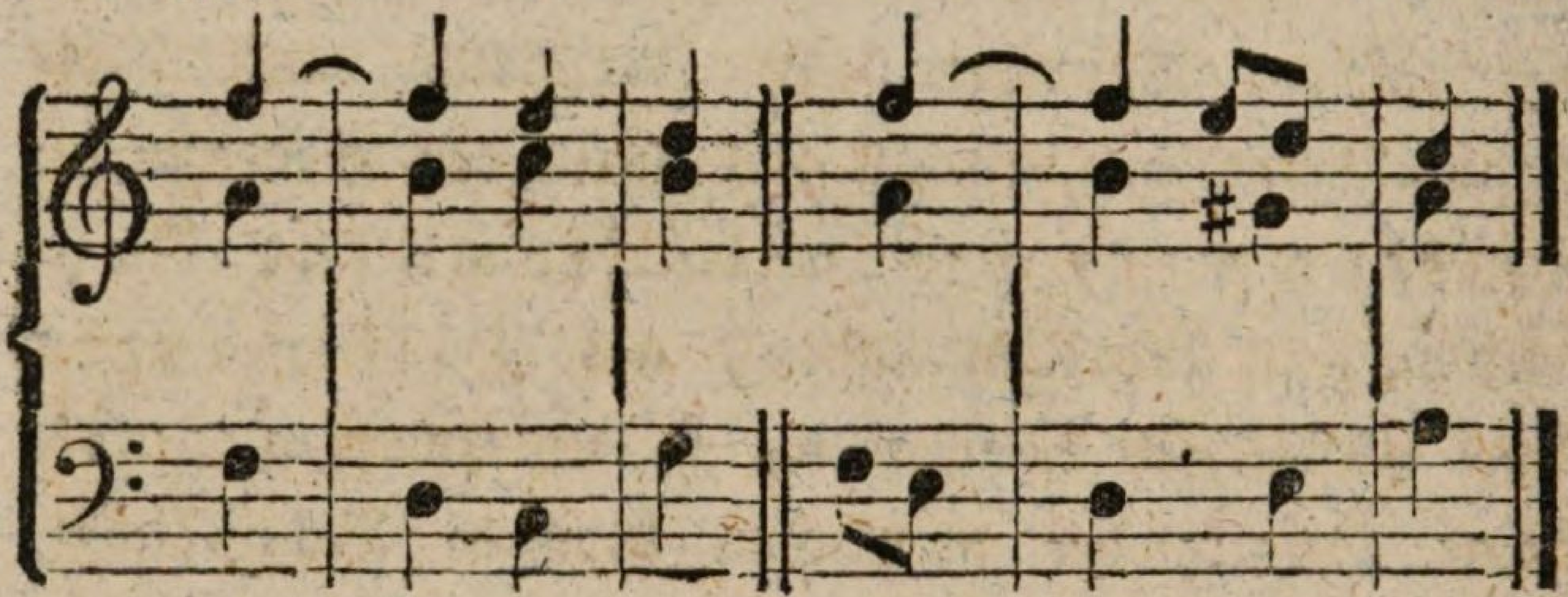
Es ist noch übrig hier beizufügen, daß der minderwohlklingende Dreiklang sammt seinen beiden Umwendungen in den ältern Tonstücken nur dreistimmig, und zwar in gebundener Form, das ist: vorbereitet vorzukommen pflegt. Da die früheren Tonlehrer alle Intervalle, mit Ausnahme derjenigen, welche wir unter der Benennung: vollkommene und unvollkommene Consonanzen begriffen haben, als Dissonanzen ohne Unterschied annahmen, so unterwarfen sie die kleine Quinte der nämlichen strengen Behandlung, der die förmlichen Dissonanzen unterliegen, das ist: der Vorbereitung und der Auflösung, wovon im folgenden Abschnitte ausführlich gehandelt werden wird. Weil aber die kleine Quinte durch die Umkehrung des Dreiklanges in den Sextenaccord zur kleinen Terz, und in der zweiten Umkehrung zum Grundtone des Quartsextenaccordes wird, und die umgekehrten Intervalle die nämliche consonirende

oder dissonirende Eigenschaft beibehalten, die jene haben, von denen sie abstammen, so wurden auch diese vorbereitet und aufgelöst, wie in den Beispielen No. 31, 32, und 33 zu ersehen ist.

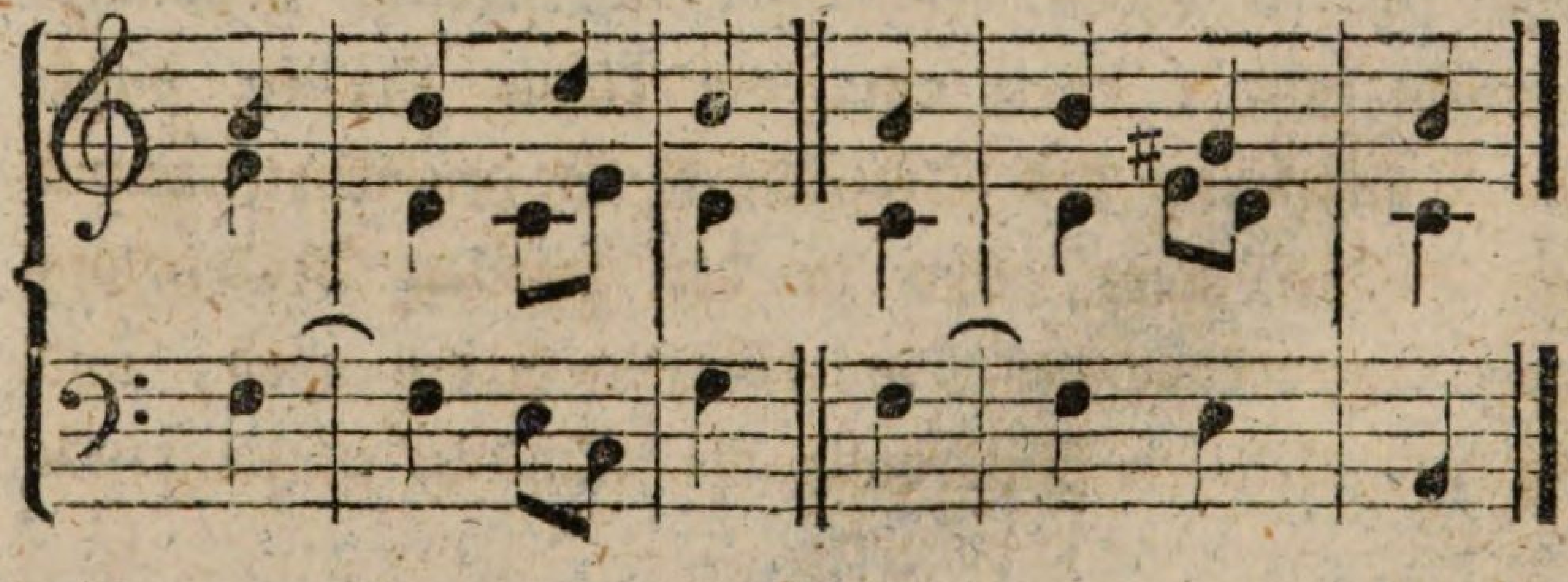
No. 31.



No. 32.

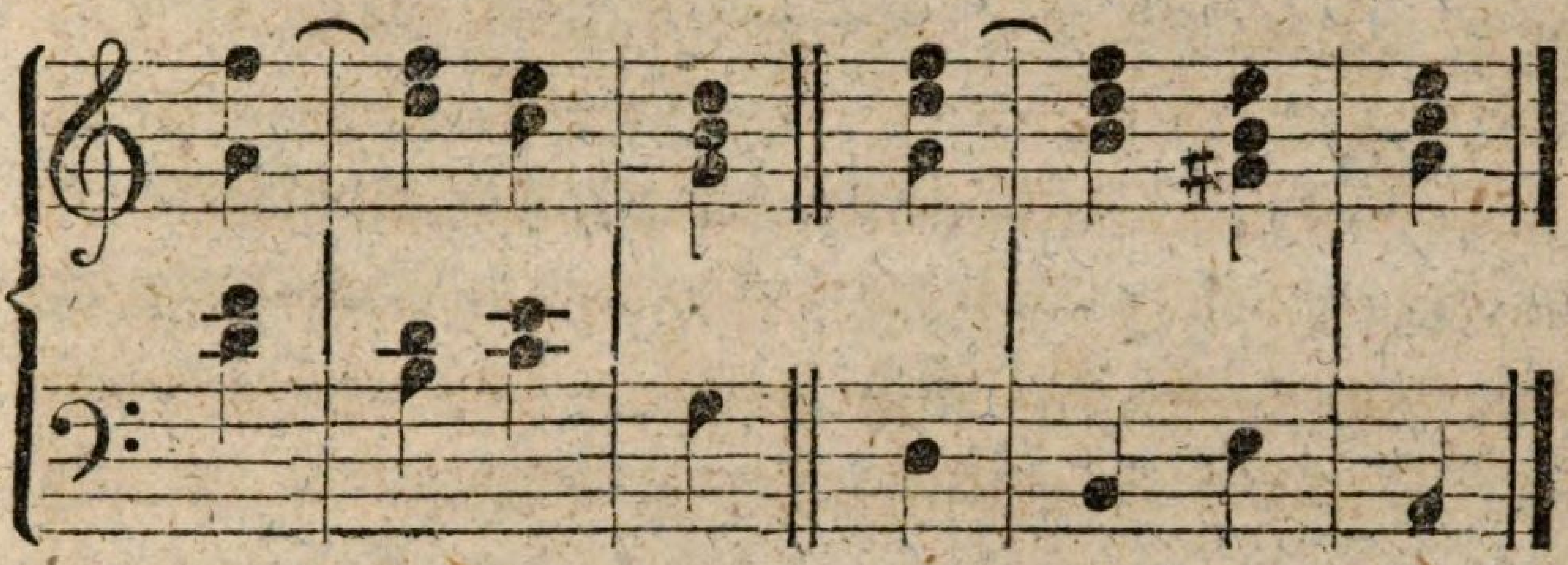


No. 33.

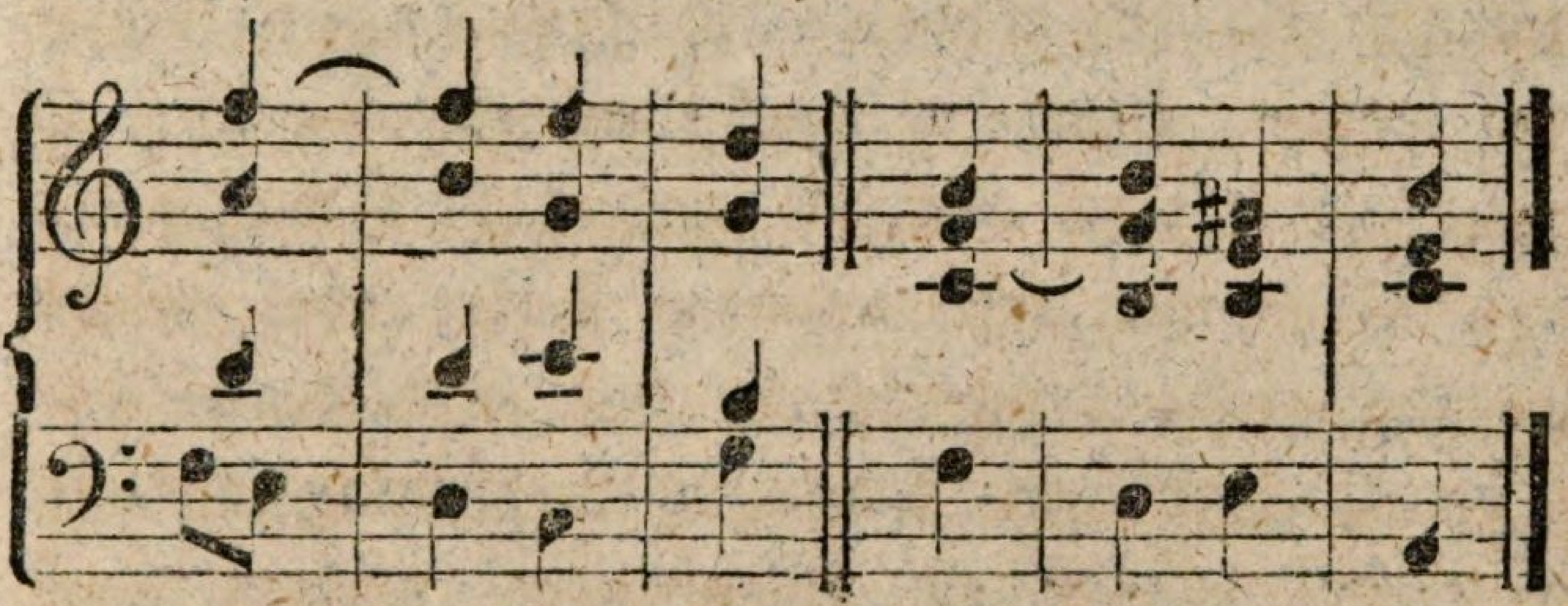


Gleichwohl können die kleine Quinte und ihre beiden umgekehrten Intervalle auch im vierstimmigen Satze gebunden erscheinen, wie bei No. 34, 35 und 36.

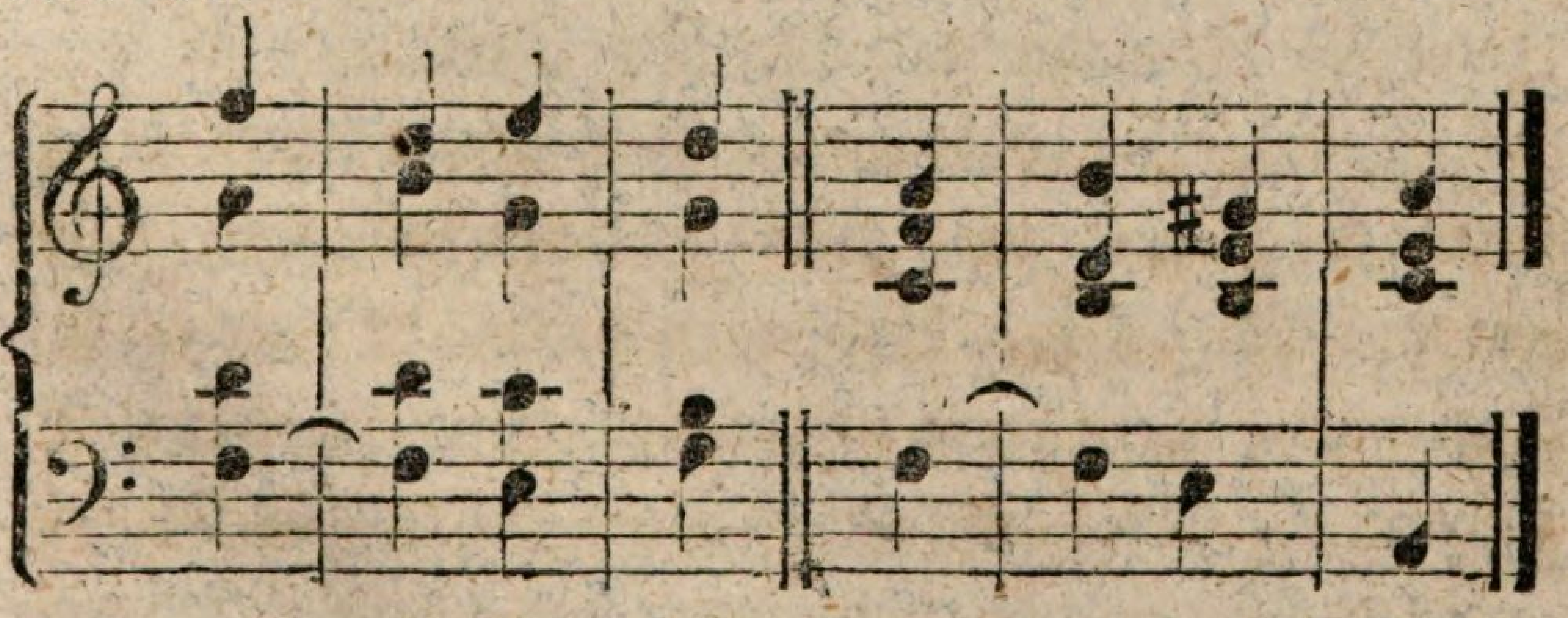
No. 34.



No. 35.



No. 36.



XI.

Eigenschaften und Gebrauch der Dissonanzen überhaupt.

Es ist bereits schon im zweiten Abschnitte erwähnt worden, daß die dissonirenden Intervalle das Eigenthümliche an sich haben, daß einige davon das Gemüth in einem höhern, andere aber im mindern Grade beunruhigen; daher der Gebrauch der ersteren, welche unter der schon bekannten Benennung: vollkommene Dissonanzen begriffen werden, strengern Regeln unterworfen ist, als jener der letztern, oder der unvollkommenen.

Wird nun eine entweder stärker oder minder beunruhigende Dissonanz mit den verschiedenen einer Tonart angehörigen Tönen in Verbindung gebracht: so entsteht dadurch ein dissonirender Zusammenklang oder Accord, dem die beunruhigende Eigenschaft in eben demselben Grade eigen ist, die das dissonirende Intervall schon an und für sich äußert.

Eine solche gleichzeitige Verbindung eines dissonirenden Tones mit mehreren consonirenden kann auf dreifache Art geschehen, nämlich: 1) wenn das Intervall gegen seinen Grundton dissonirt, wie z. B. *f a c e*, worin mit Ausnahme des *c* alle übrigen gegen den Grundton consonirend sind; ferner 2) wenn

jeder einzelne Ton des Accordes gegen den Grundton zwar consonirt, aber gegen einen der obern Töne dissonirt z. B. *a c e f*, wo bloß das *e* mit dem *f* in einem dissonirenden Verhältnisse steht, und endlich 3) wenn der Grundton eines Accordes gegen ein darin enthaltenes Intervall dissonirt z. B. *e f a c* wo bloß das *e* gegen *f* dissonirt, gegen *a* und *c* aber consonirt.

Weil nun der dissonirende Ton, nachdem er das Gemüth in einen gewissen Zustand der Unruhe gesetzt hat, ein Verlangen nach einem Wohlklange, oder nach einem solchen Tone erzeugt, wodurch es wieder zur Ruhe gestellt wird, so ist es ein unerläßliches Erforderniß, daß die Dissonanz durch einen stufenweisen Fortschritt in ein consonirendes Intervall übergehe, welches Verfahren die Auflösung genannt wird. Dieser stufenweise Fortschritt geschieht gewöhnlich abwärts, mit Ausnahme einiger wenigen Dissonanzen, bei welchen entweder ihre Natur einen aufsteigenden Fortgang verlangt, oder denen es bloß gestattet ist, unter gewissen Bedingungen statt abwärts, sich auch aufwärts fortzubewegen.

Da es unläugbar ist, daß durch die Dissonanzen der Wohllaut der Harmonie, obschon nur auf eine kurze Zeit, gestört, und durch eine solche Störung das Gemüth allerdings aus seinem behaglich ruhigen Zustande herausgerissen wird, so dürfte wohl Manchem die Frage sich aufdringen, warum man

in der Harmonie so häufige Unterbrechungen des Wohllautes gestattet? —

So wie nun jedes Angenehme einen höhern Reiz erlangt, wenn es auf eine Zeit unterbrochen wird, eben so wird auch die durch die Dissonanz unterbrochene consonirende Harmonie, durch ihre darauf folgende Wiederherstellung desto reizender. Daher es auch zu geschehen pflegt, daß man beim Anhören eines Tonstückes, welches aus lauter consonirenden Harmonien besteht, sehr bald ermüdet und erschlafft.

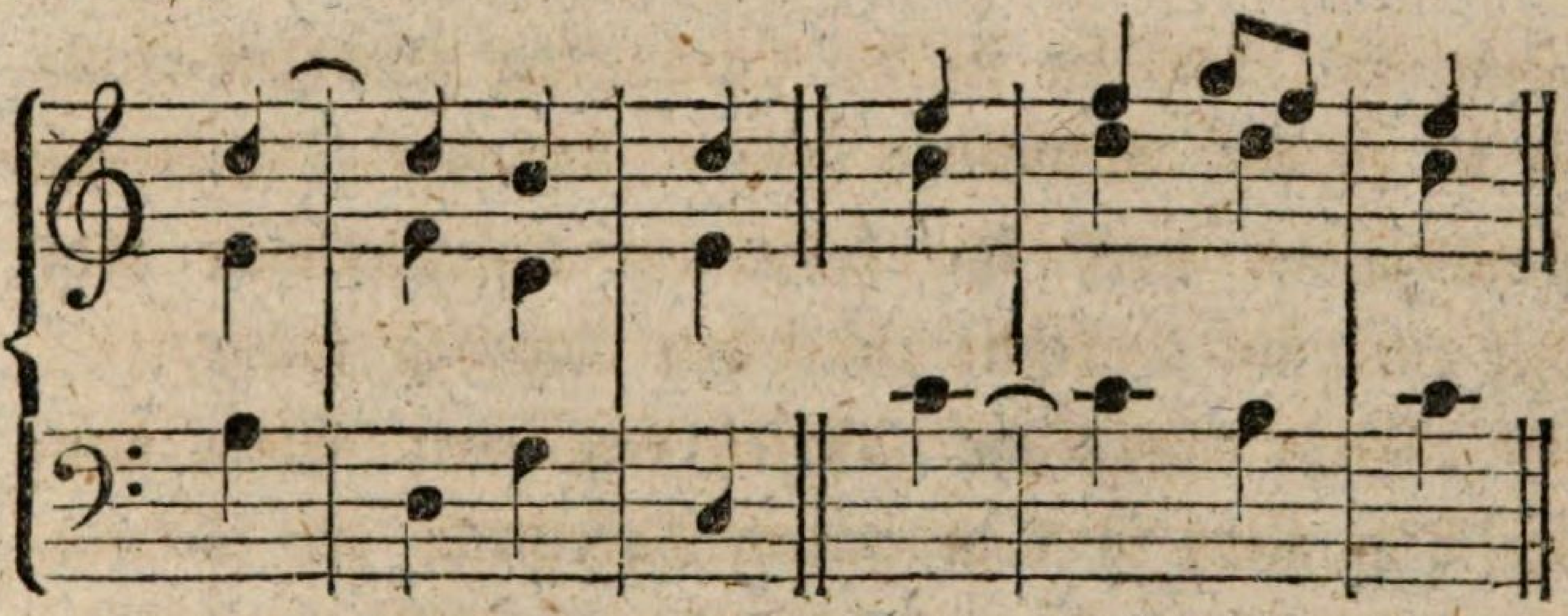
Um den Dissonanzen, insbesondere aber den vollkommenen die Härte zu benehmen, welche sie bei ihrem Erklingen äußern, hat man es für nöthig erachtet, sie einem gewissen Verfahren zu unterziehen, welches die Vorbereitung genannt wird. Diese Vorbereitung besteht darin, daß derjenige Ton, der in einem Accorde gegen die übrigen dissonirt, in dem unmittelbar vorhergehenden Accorde als ein consonirender Ton gehört werde; weil man durch die Erfahrung belehrt wurde, daß ein schon klingender Ton, welcher durch den spätern Eintritt eines andern zur Dissonanz wird, bei weitem dem Ohre nicht in dem Grade unangenehm ist, als wenn beide Töne zusammen plötzlich angeschlagen werden.

Bei der Vorbereitung hat man noch zu beobachten, 1.) daß der vorbereitende Ton, das ist derjenige, der sich zuerst als consonirend hören läßt, in die schlechte Taktzeit zu stehen komme; ferner 2.) daß

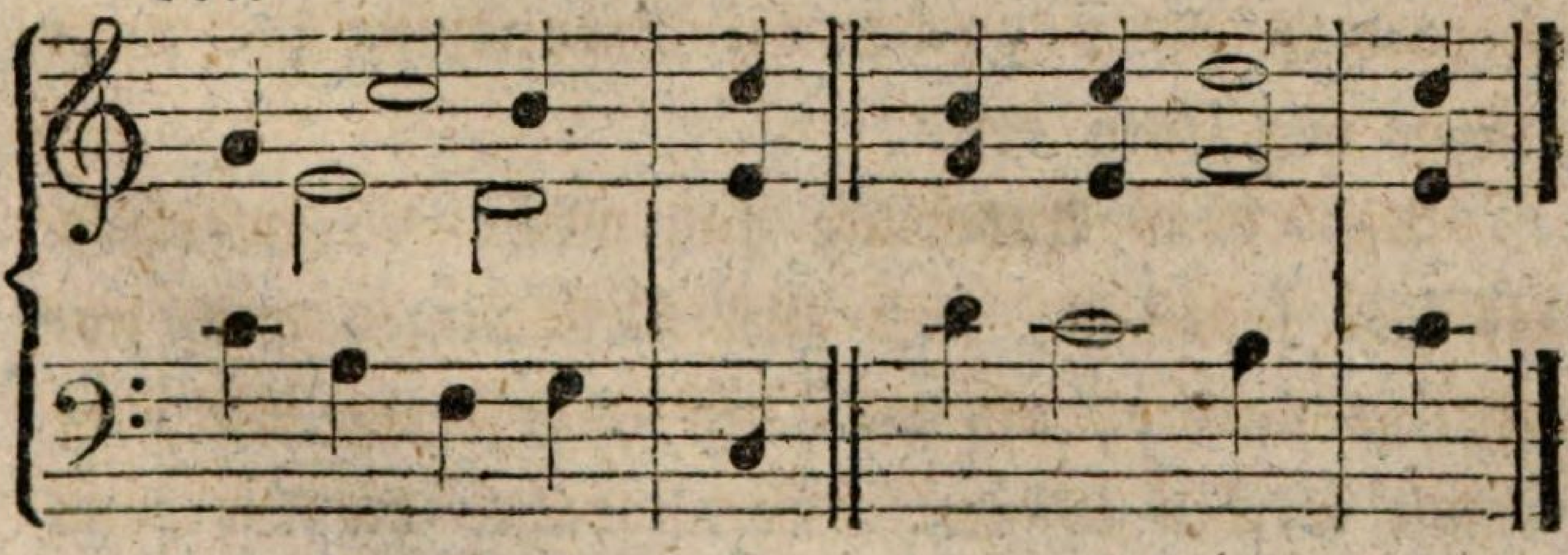
die ihn vorstellende Note (in der gebundenen Schreibart) an die unmittelbar darauf folgende Note mittelst eines Bogens gebunden, oder mit ihr in eine Note von größerem Werthe zusammengezogen werde; und endlich 3.) daß sie am Werthe nicht geringer sey, als die dissonirende Note. Man sehe No. 1.

In der freien Schreibart braucht man sich jedoch nicht an die beiden letztern Vorschriften zu halten; denn es kann nicht allein die Bindung wegbleiben, und jede, sowohl die vorbereitende als die dissonirende Note, einzeln angeschlagen werden, sondern es kann auch die vorbereitende Note am Werthe geringer seyn, als die dissonirende, wie bei No. 2.

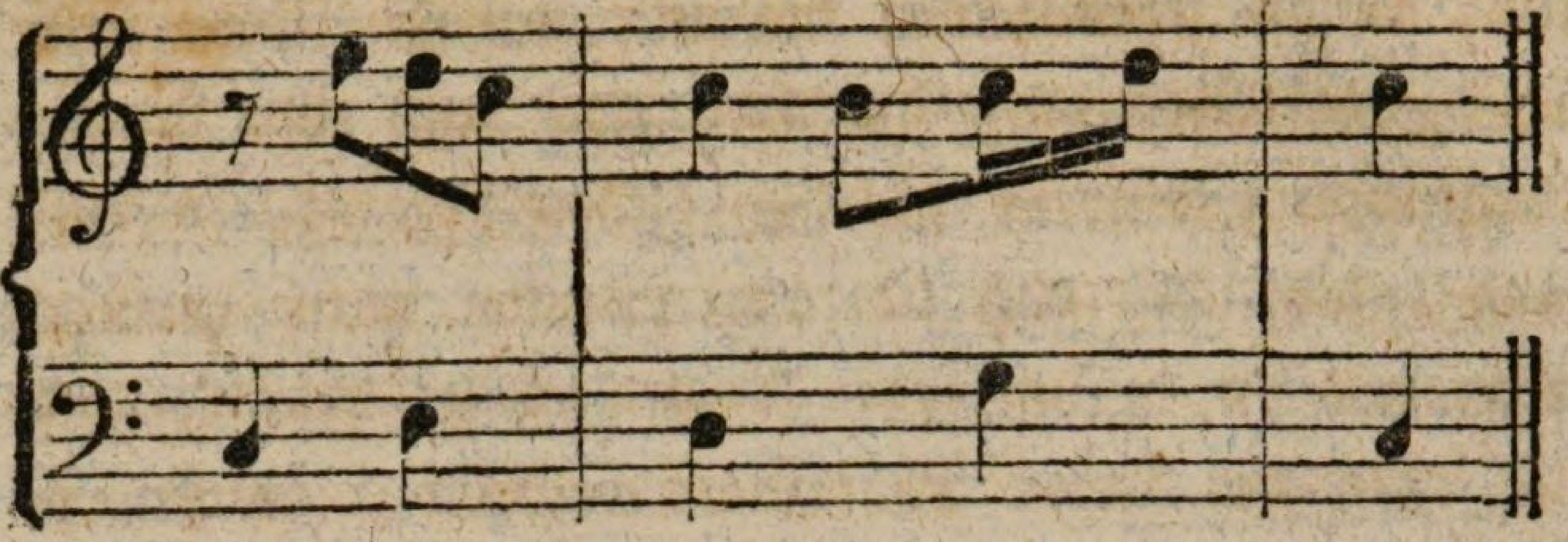
No. 1.

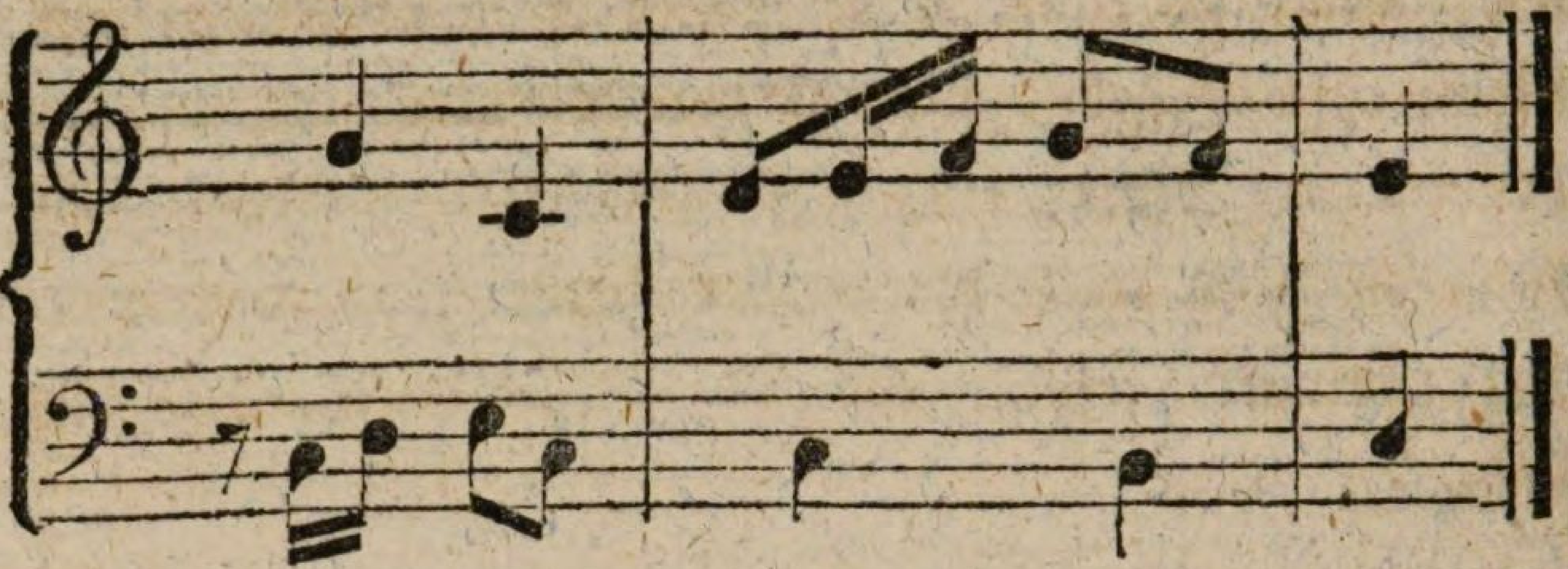


oder



No. 2.





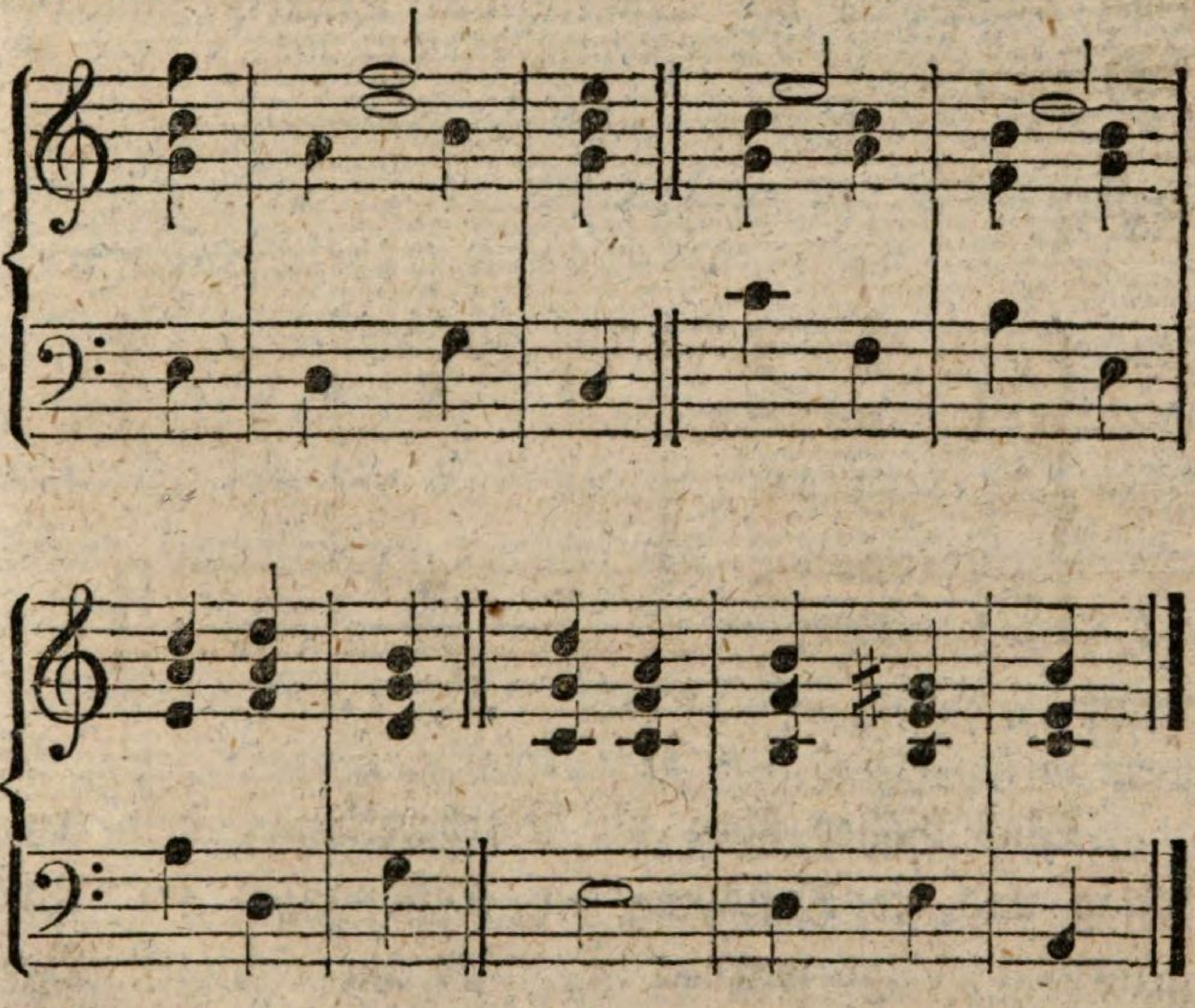
Wenn es bei der vorbereitenden Note Bedingung ist, daß sie in die *schlechte* Taktzeit falle, so ist es eine natürliche Folge, daß der Eintritt der unmittelbar nach ihr folgenden dissonirenden Note auf die gute Taktzeit zu stehen kommen müsse.

Diese eigentliche Aufführung oder Erscheinung der Dissonanz in dem guten Takttheile ist es nun, was man mit dem Ausdrucke *Anschlag* zu bezeichnen pflegt, und was noch als das letzte Haupterforderniß zur *regulären* Behandlung der Dissonanzen angesehen wird.

Aus dem Ausdrucke *regulär* (regelmäßig) läßt sich schließen, daß die Dissonanzen auch noch auf eine andere, als die oben angegebene Weise behandelt werden können. Wenn daher die Vorberei=

tung der Dissonanz auf die gute Taktzeit, der Anschlag derselben auf die schlechte, und ihre Auflösung wieder auf die gute zu stehen kommt, so sagt man, die Dissonanz ist *irregulär* (unregelmäßig) behandelt, oder im *Durchgange* gebraucht, wie die Beispiele No. 3 zu erkennen geben. Diese *irreguläre* Behandlung wird selbst in der gebundenen Schreibart einigen Dissonanzen gestattet, welche wir in der Folge kennen lernen werden.

No. 3. oder

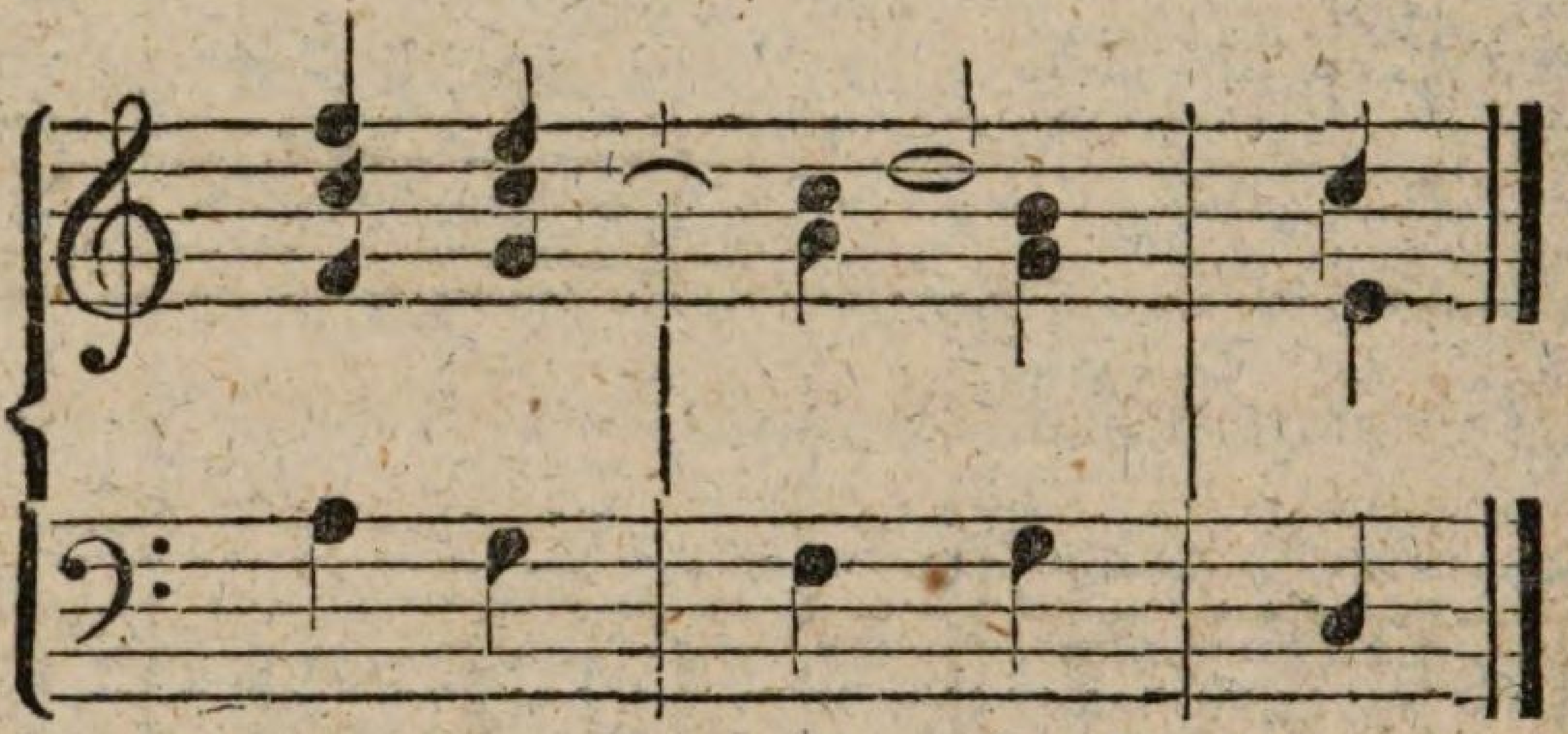


Hierzu wollen wir im Allgemeinen noch beifügen, daß die Vorbereitung einer jeden Dissonanz mittelst *aller* consonirenden Intervalle geschehen kann, wovon jedoch die Quarte des *Quartsextenaccordes* ausgenommen ist, weil diese selbst

einem eingeschränkten Fortgange unterworfen ist, und daher nicht zur Vorbereitung einer Dissonanz gebraucht werden kann, obschon es in manchen Fällen den Anschein hat, als diente sie wirklich dazu, wie bei No. 4.

Bei genauer Untersuchung aber zeigt es sich, daß die Quarte vor ihrem stufenweisen Herabtritte sich erst in die Quinte des Quintsextenaccordes verwandelt. Auf gleiche Weise kann auch die Auflösung in alle consonirende Intervalle (mit Ausnahme der Quarte des Quartsextenaccordes) geschehen.

No. 4.



Was bisher über die Vorbereitung, den Anschlag und die Auflösung der Dissonanzen im Allgemeinen gesagt worden ist, wird zur richtigen Behandlung der nunmehr an die Reihe kommenden dissonirenden Dreiklänge, sowohl in gebundener als freier Schreibart hinreichend seyn, indem wir das, was etwa in Rücksicht dieser Gegenstände insbesondere noch zu bemerken seyn dürfte, bei den übrigen

dissonirenden Accorden, wo sich die schicklichste Gelegenheit dazu darbieten wird, erörtern wollen.

Da im Verlaufe dieses Werkes schon mehrmals die Ausdrücke gebundene oder strenge und freie Schreibart gebraucht worden sind, und es hier nicht an seinem Orte ist, weitläufig auseinander zu setzen, worin die Wesenheit und das Charakteristische dieser beiden Schreibarten bestehe, so wollen wir zur Belehrung des angehenden Harmonikers hiervon nur so viel in der Beziehung erwähnen, als die eine und die andere Schreibart eine genaue oder minder genauere Befolgung der grammatischen Regeln überhaupt, insbesondere aber eine strenge oder freie Behandlung der Dissonanzen erfordert.

Es wird demnach in dieser Beziehung unter der gebundenen oder strengen Schreibart jene verstanden, wo die Dissonanzen überhaupt sich nicht allein unmittelbar vorher als Consonanzen hören lassen, sondern wo auch die vorbereitende und die dissonirende Note nicht einzeln oder getrennt angeschlagen, sondern mittelst eines Bindungszeichens oder der Zusammenziehung in eine Note von größerem Werthe vereinigt, in der nämlichen Stimme, wo ihr Anschlag ist, aufgelöst, und wo überhaupt die grammatischen Regeln des Satzes auf das genaueste und strengste befolgt werden müssen. Dagegen wird unter der freien Schreibart (welche nicht selten auch die galante, das ist: zierliche genannt wird) jene verstanden, wo bestimmte Dissonanzen ohne Vor=

bereitung eintreten, ihre Auflösung auf eine außergewöhnliche Art geschehen, und wo überhaupt von den grammatischen Regeln, welche im strengen Satze zu befolgen sind, viele Ausnahmen gemacht werden können. Welche Dissonanzen namentlich der freien, und welche der strengen Behandlung unterliegen, so wie auch, welche Ausnahmen von den strengen Regeln dabei Statt finden können, wird bei jeder einzelnen Gattung der Accorde bemerkt werden.

XII.

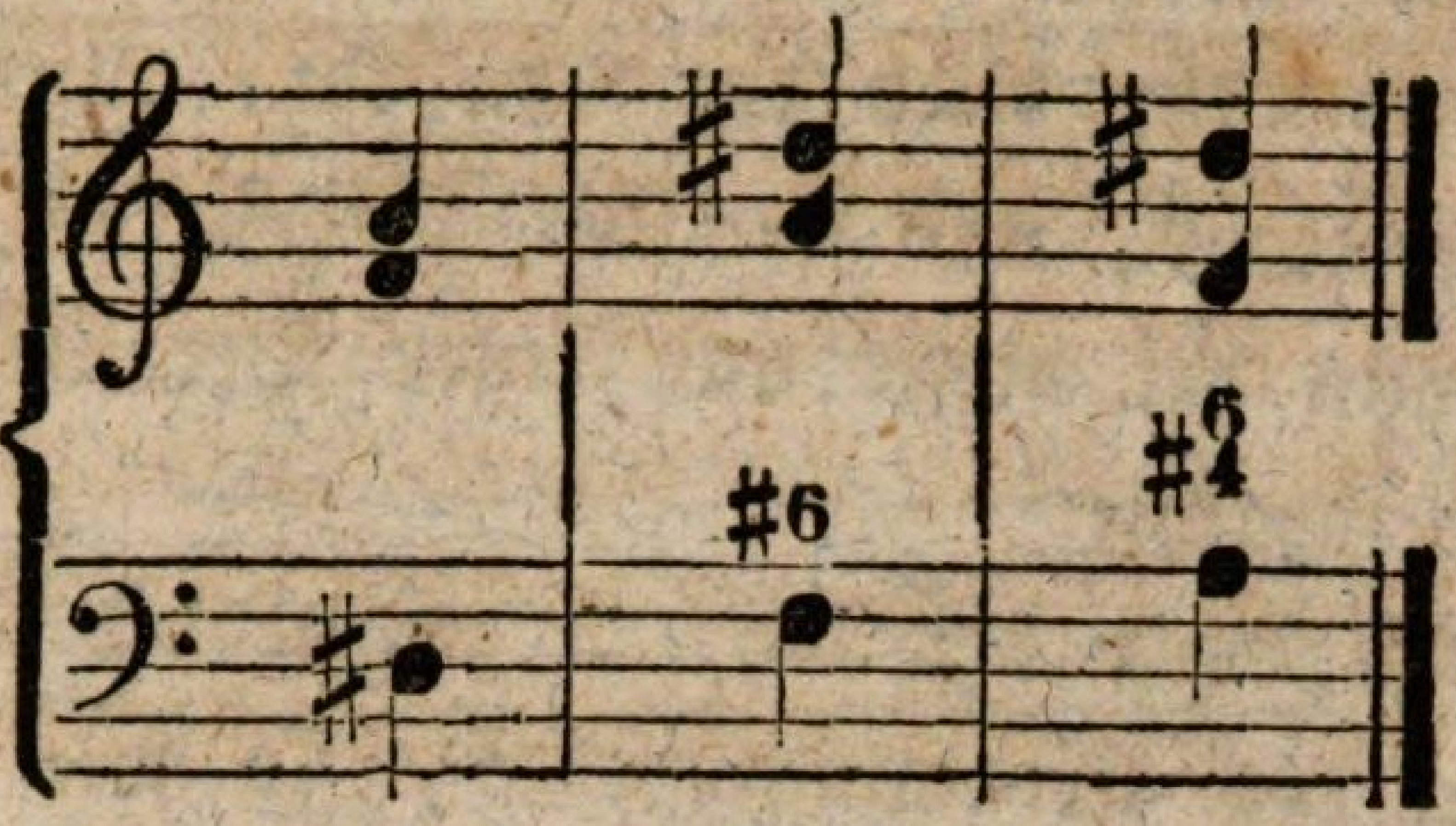
Dissonirende Dreiklänge.

A. Gebrauch und Fortschreitung des dissonirenden Dreiklanges mit der verminderten Terz und kleinen Quinte, und seiner beiden Umkehrungen.

Es kommen im Reiche der Harmonie drei Gattungen dissonirender Dreiklänge vor, welche sämmtlich ihr Daseyn in der weichen Tonleiter erhalten.

Derjenige, von welchem in diesem Absatze gehandelt wird, hat seine Entstehung oder seinen Sitz auf der vierten zufällig erhöhten Klangstufe, ist seiner Natur nach, so wie alle Dreiklänge, dreistimmig, und leidet ebenfalls zwei Umkehrungen. Siehe No. 1.

No. 1.



Da in diesem Dreiklange ein vermindertes Intervall, und zwar die verminderte Terz, einen wesentlichen Bestandtheil desselben ausmacht, so dürfte er mit Grund der verminderte Dreiklang genannt werden, obschon er in vielen Lehrbüchern unter der Benennung: doppelt verminderter aufgeführt wird.

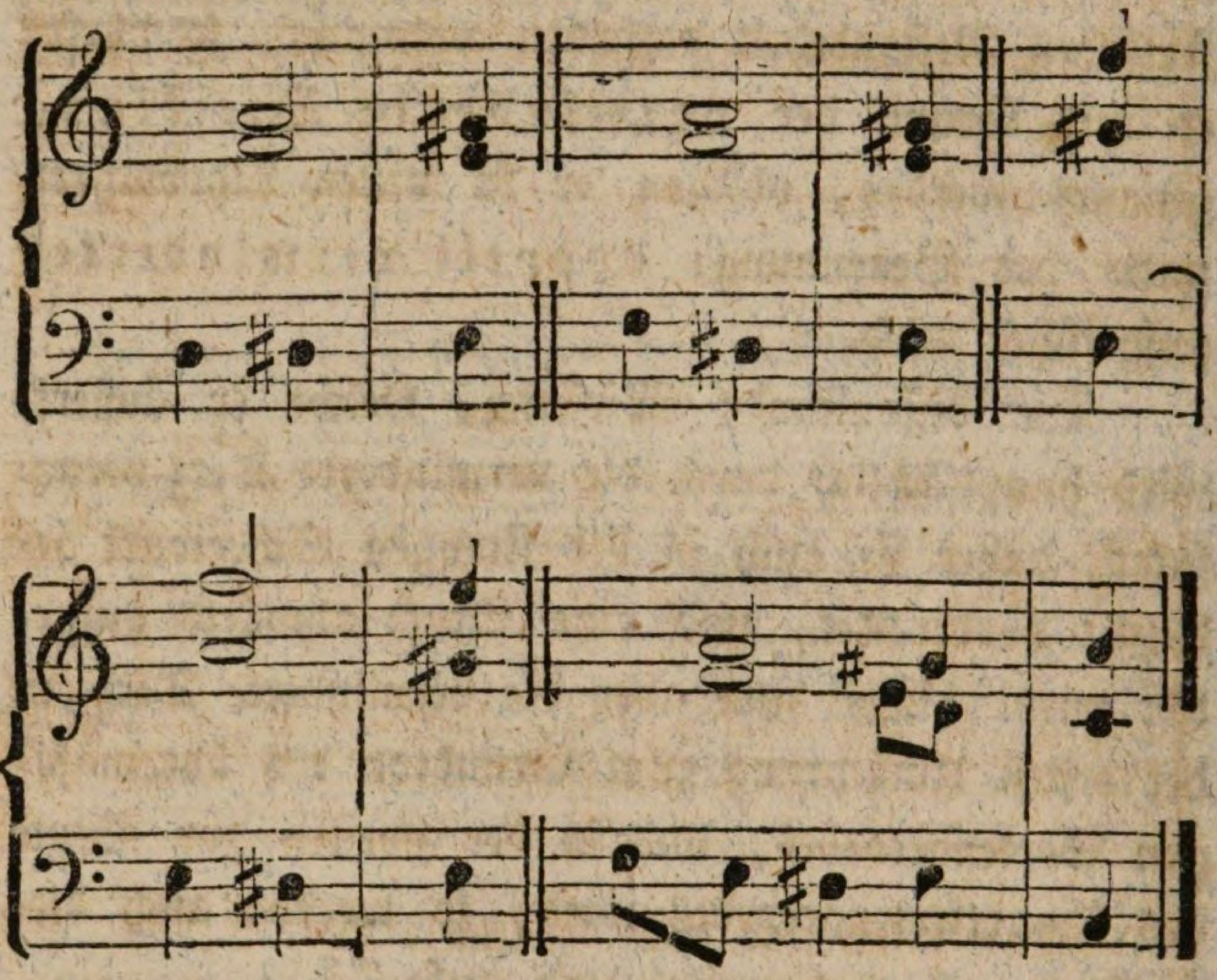
Die dissonirende Wirkung, welche er äußert, wird hauptsächlich durch die verminderte Terz verursacht, daher sie auch in der strengen Schreibart jederzeit vorbereitet, und eine Stufe abwärts aufgelöst wird. Weil nun aber die verminderte Terz in der ersten Umkehrung zum Grundton des übermäßigen Sextenaccordes, und in der zweiten zur Sexte des Quartsextenaccordes wird, so werden auch diese Intervalle vorbereitet und aufgelöst.

Erst in spätern Zeiten ward die Harmonie durch die praktische Anwendung des Stammaccordes bereichert, da er in den ältern Tonstücken beinahe gar nicht zu finden ist. Kommt er jedoch irgendwo zum Vorschein, so ist es bloß im dreistimmigen Satze, und meistens nur im Durchgange, nachdem man

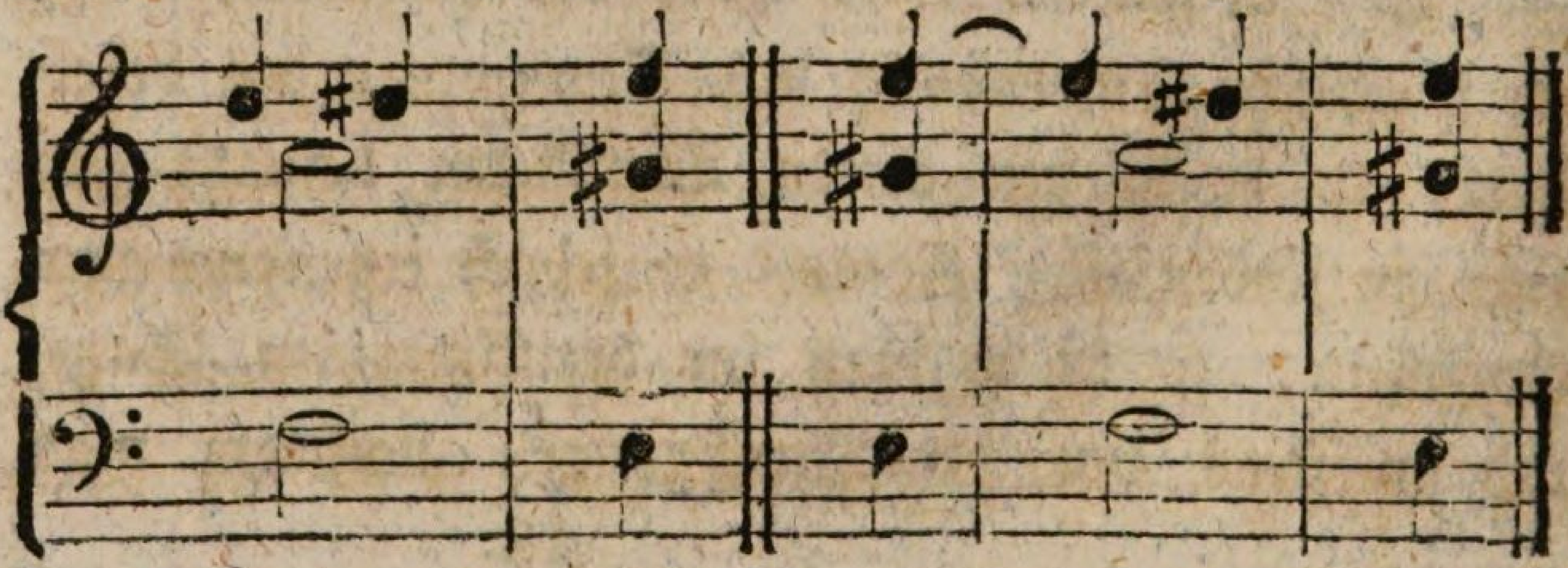
die Terz und Quinte vorher schon angeschlagen hat. Eben so unbenützt blieb der von ihm abstammende Quartsextenaccord, und nur der Terzsextenaccord ist es, den man bei dieser und jener Veranlassung in Anwendung brachte.

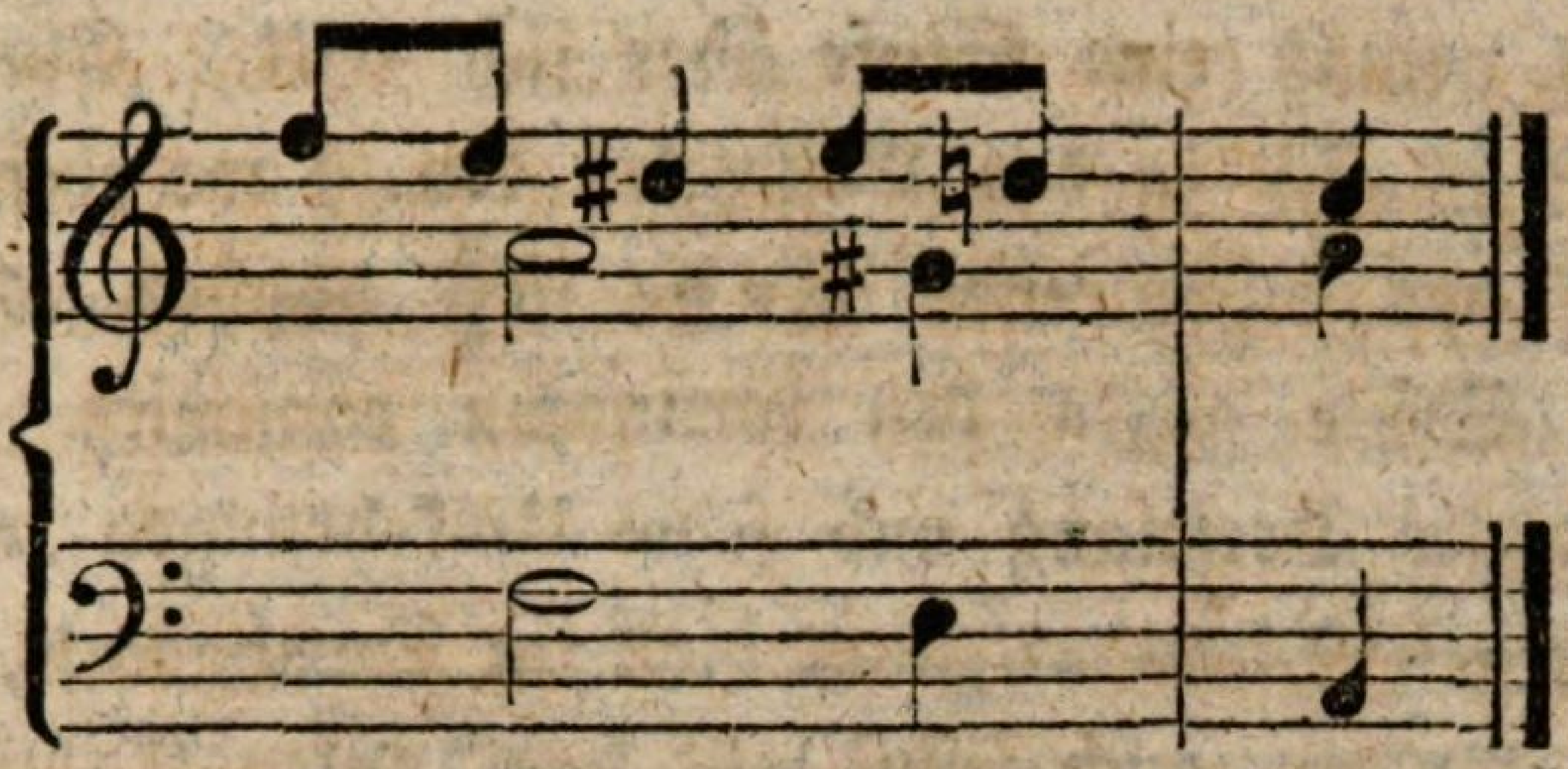
Die Beispiele bei No. 2 zeigen die dießfällige Anwendung des Stammaccordes, so wie jene bei No. 3 und 4 seiner beiden Umkehrungen.

No. 2.

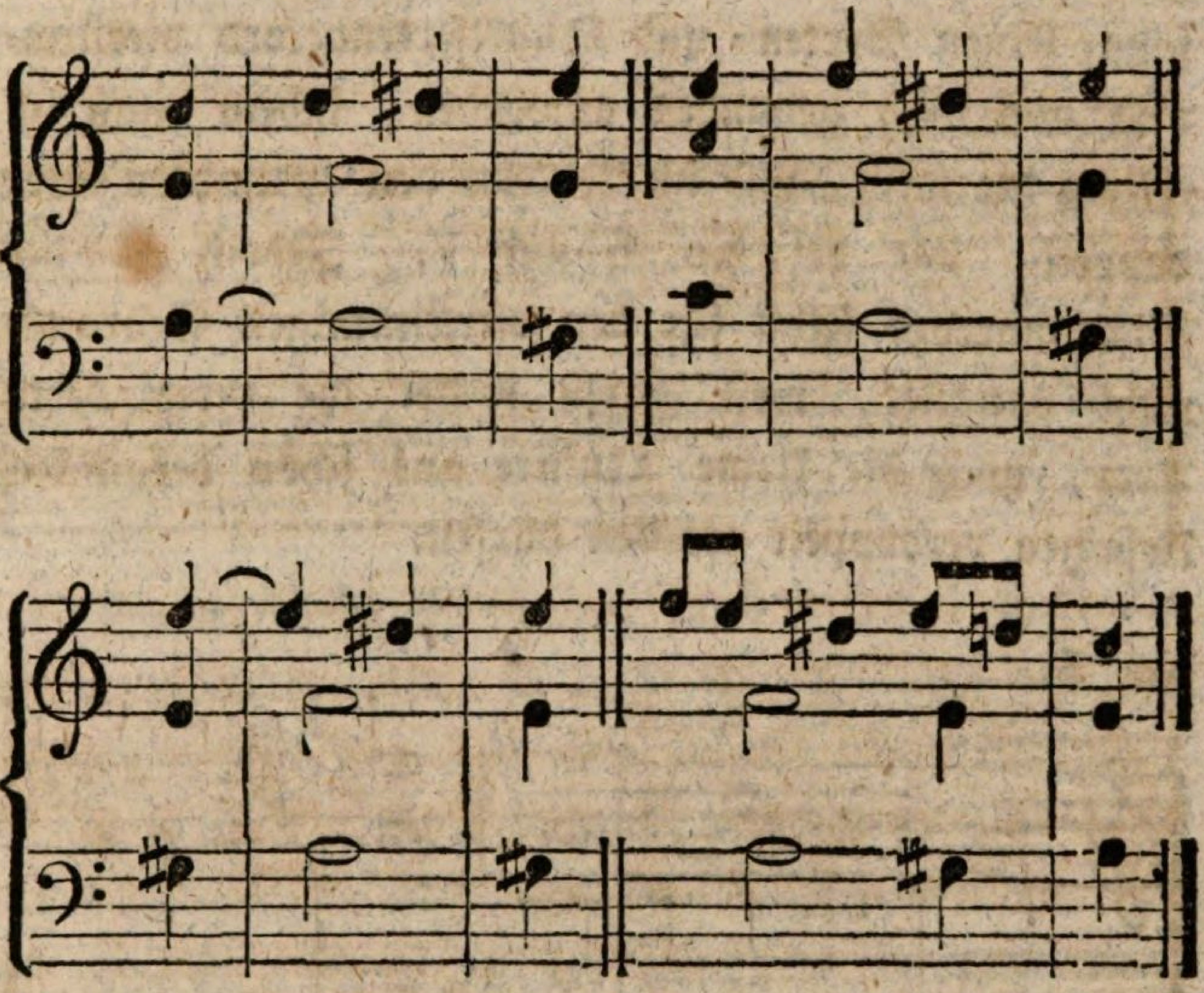


No. 3.





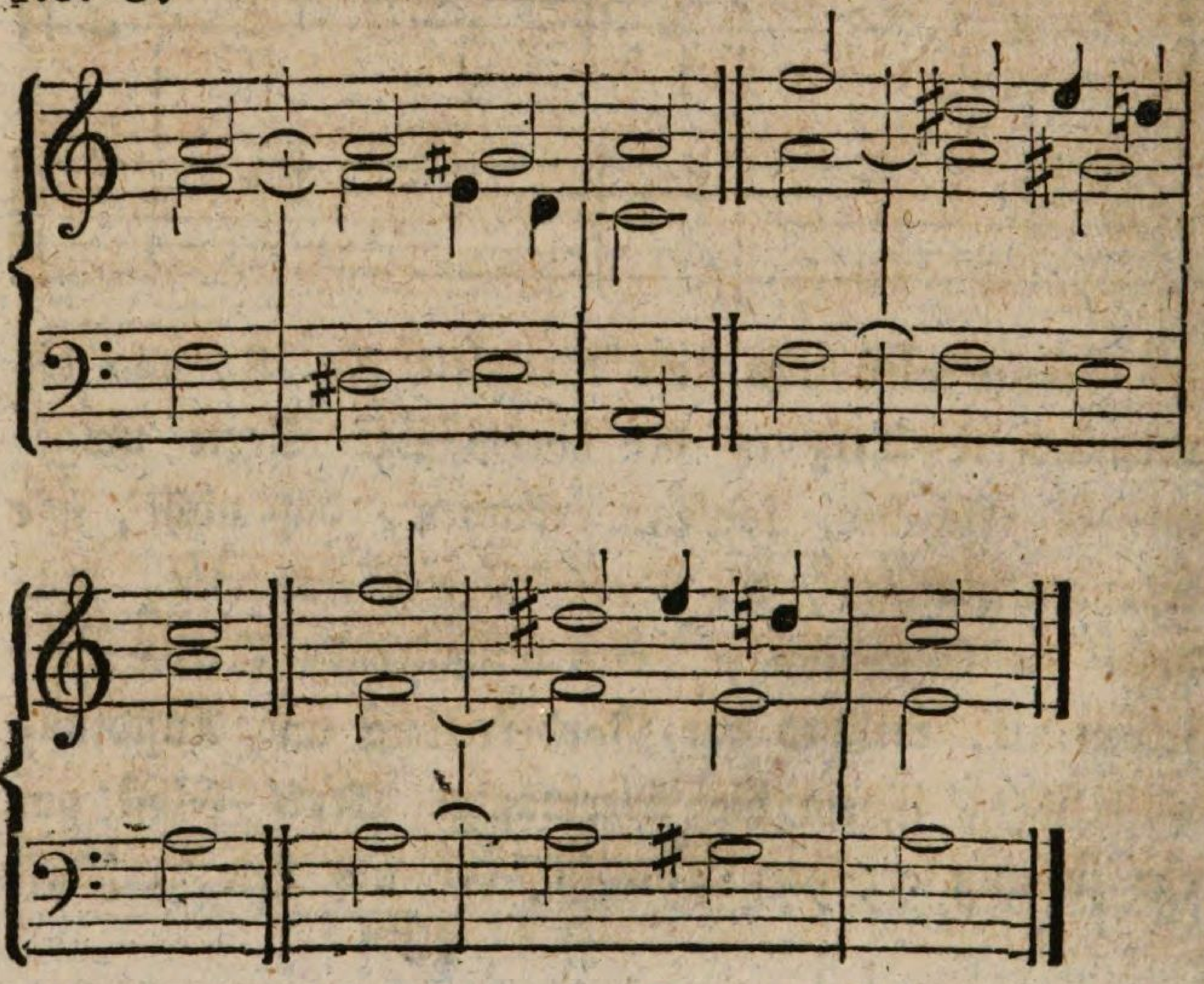
No. 4.



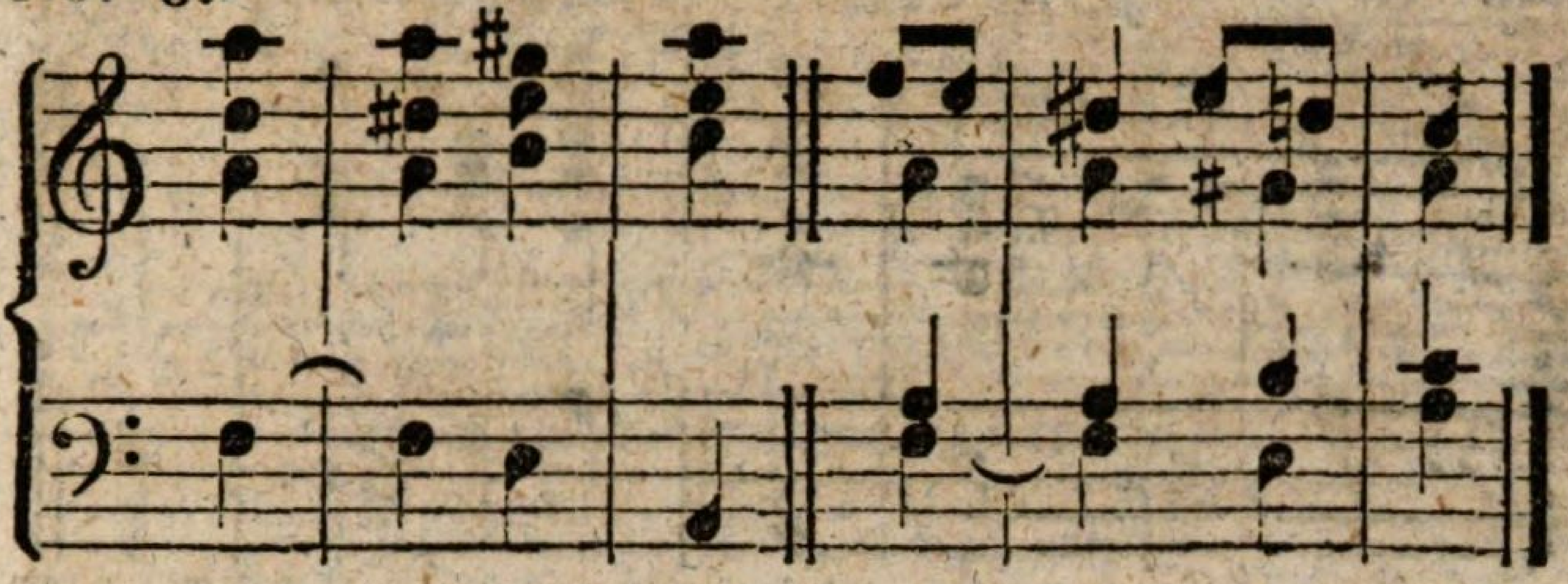
Man wird aus dem Beispiele No. 3, wo die verminderte Terz in die übermäßige Sexte umgewendet erscheint, sogleich erkennen, daß nicht, wie Manche glauben, die übermäßige Sexte *dis*, sondern ihr Grundton *f*, das dissonirende Ende derselben ist, welches der Vorbereitung und Auflösung unterliegt; indem die übermäßige Sexte selbst nur ein zufällig erhöhter Ton ist, der als Leiton seiner

Natur gemäß eine Stufe über sich tritt. Eben so verhält es sich in den Beispielen No. 4 wo ebenfalls das *f* das dissonirende Ende ist, obschon es als kleine Sexte gegen den Grundton consonirt. Es kann dieser Dreiklang und seine Umkehrungen in der gebundenen Schreibart nicht bloß im Durchgange, wie oben, sondern auch selbst auf dem guten Takttheile gebraucht werden, wie bei No. 5. Ja, man kann sogar seinen Sexten- und Quartsextenaccord vierstimmig und doch gebunden anwenden, indem man im erstern die Terz, und im letztern den Grundton verdoppelt, wie bei No. 6 und 7. Jedoch ist der Stammaccord selbst für den vierstimmigen Gebrauch nicht geeignet, weil darin weder die verminderte Terz, noch die kleine Quinte aus schon bekannten Ursachen verdoppelt werden dürfen.

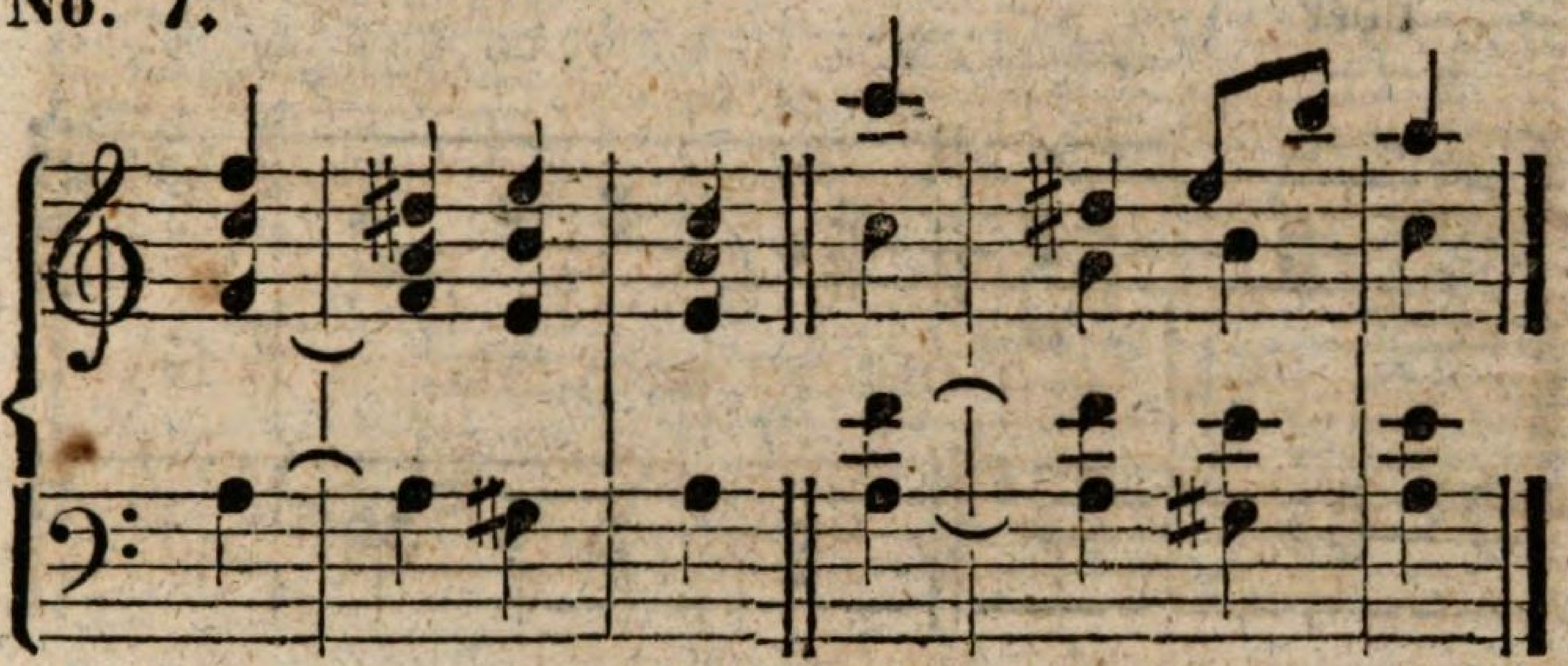
No. 5.



No. 6.

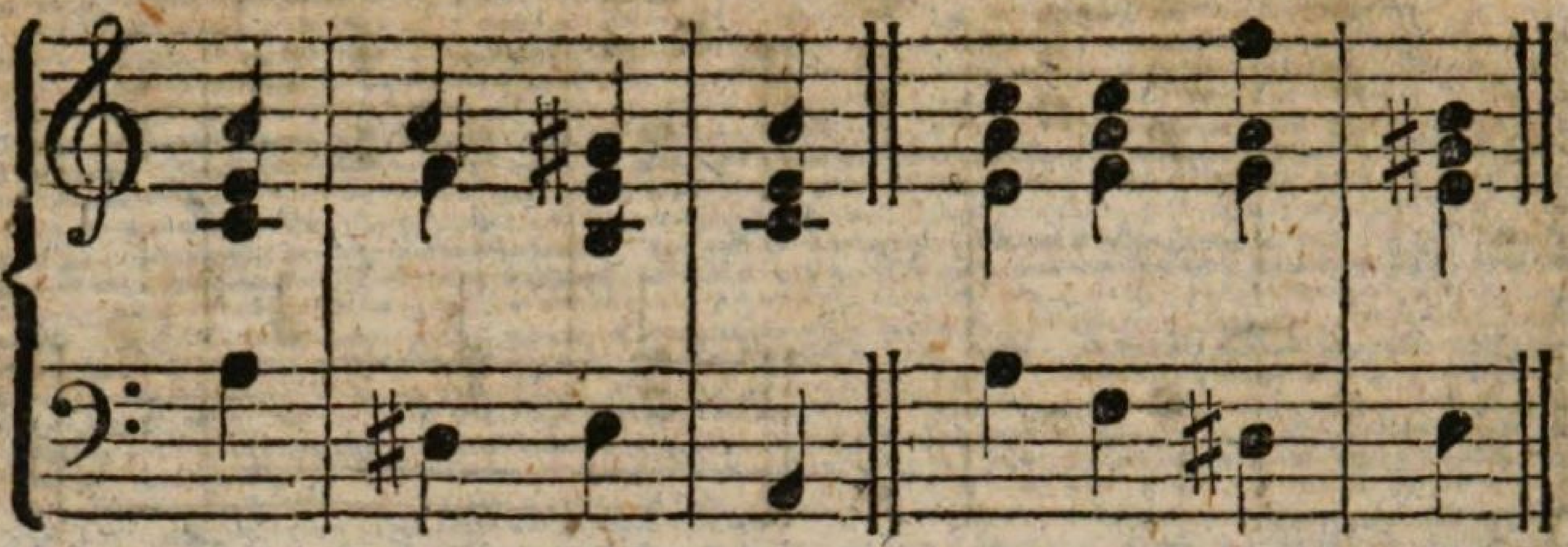


No. 7.

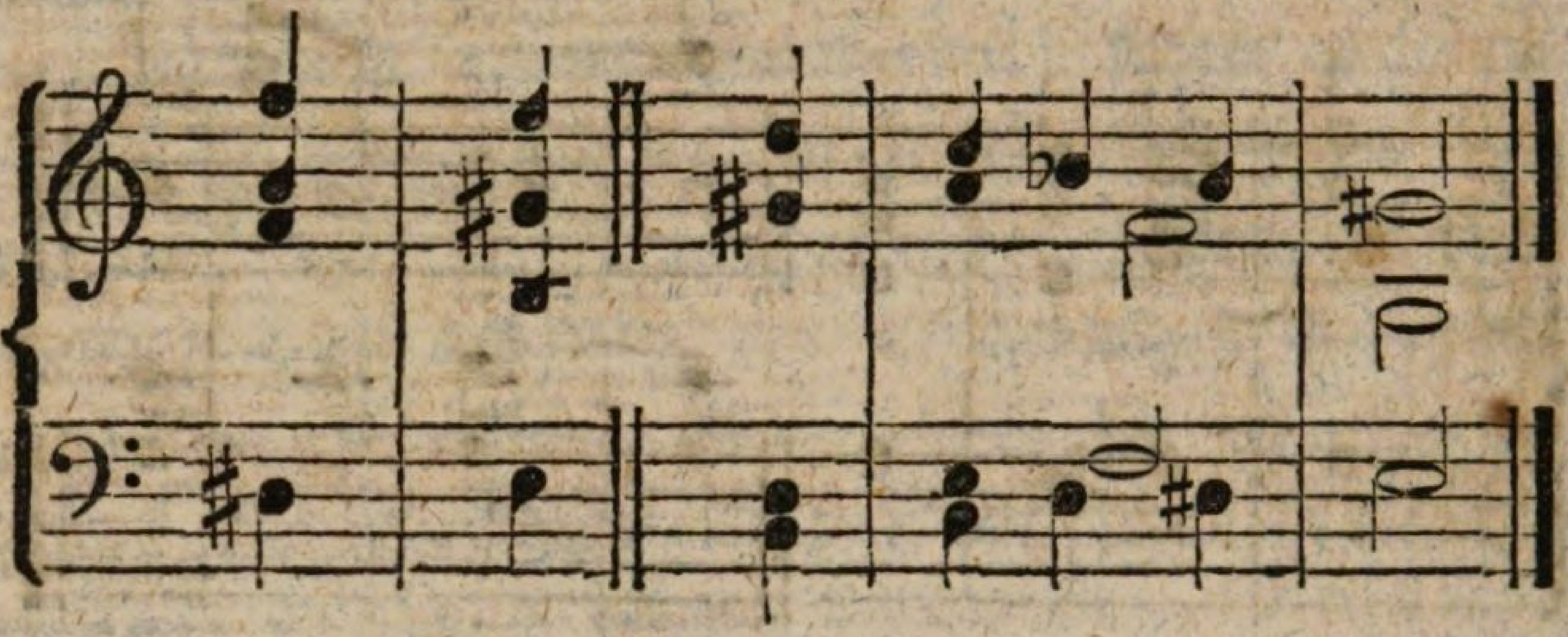


Wenn dieser Dreiklang in der freien Schreibart angewendet wird, so kann er unbedingt auf den guten und schlechten Takttheil fallen; die verminderte Terz ist der Vorbereitung entbunden, und kann sogar im vierstimmigen Satze verdoppelt werden, wie bei No. 8. Wenn es die schickliche Fortschreitung gestattet, so kann in diesem Falle statt der Verdopplung der Terz auch jene der kleinen Quinte gebraucht werden, No. 9. Eben so kann der Sexten- und Quartsextenaccord auf den guten und schlechten Takttheil fallen; die darin vorhandenen Dissonanzen dürfen frei eintreten, und im vierstimmigen Gebrauche kann im erstern entweder die Terz, oder der Grundton No. 10, und im letztern die Sexte oder der Grundton No. 11 verdoppelt werden.

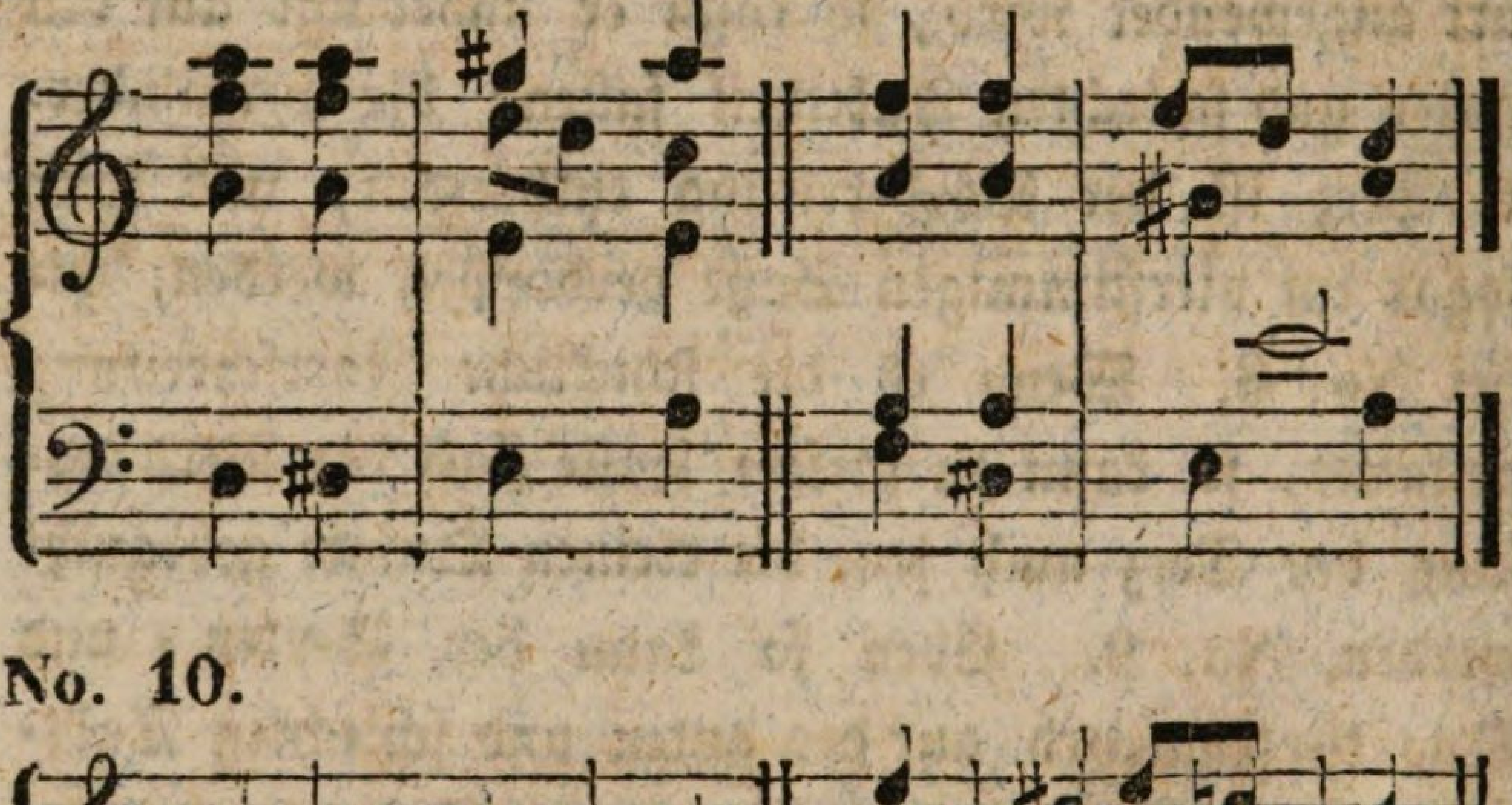
No. 8.



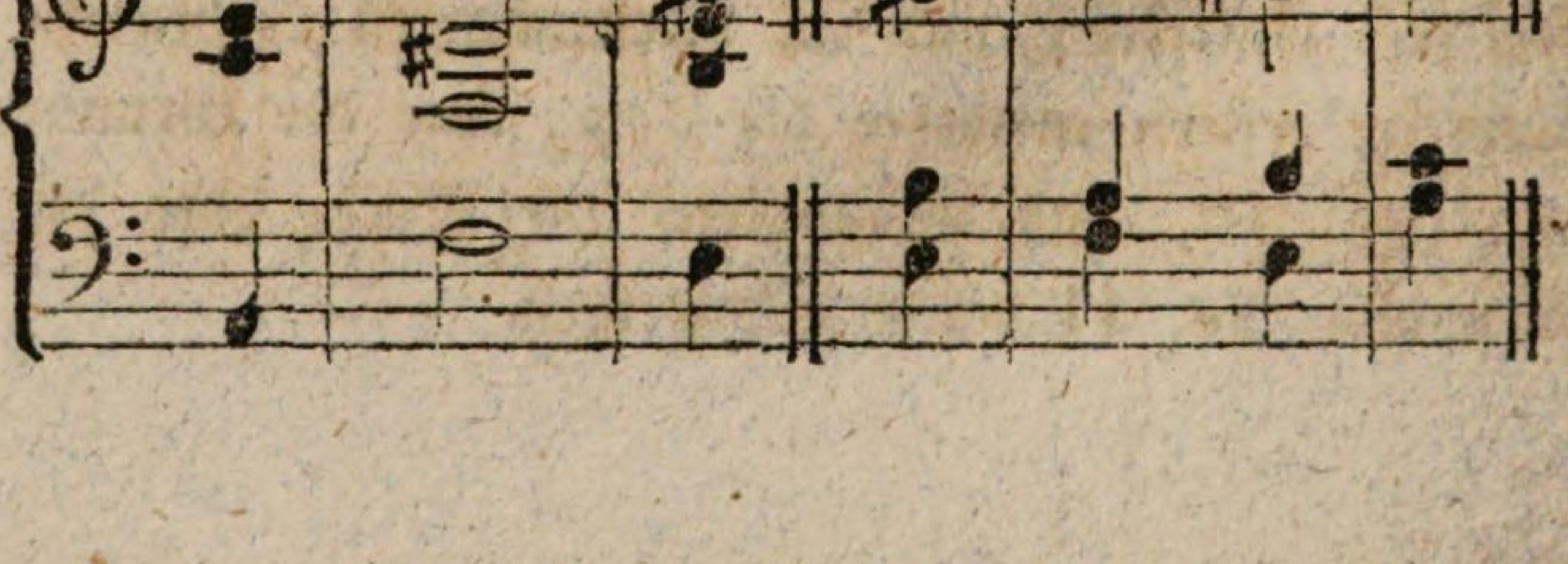
oder

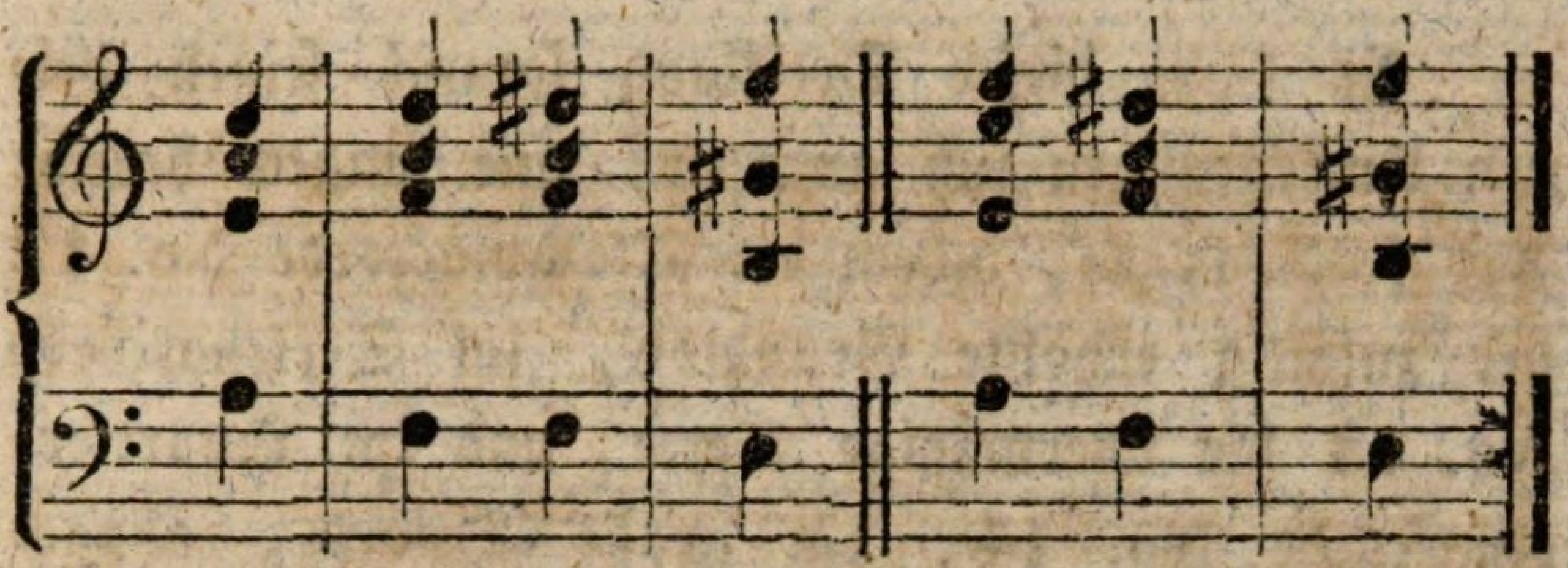


No. 9.

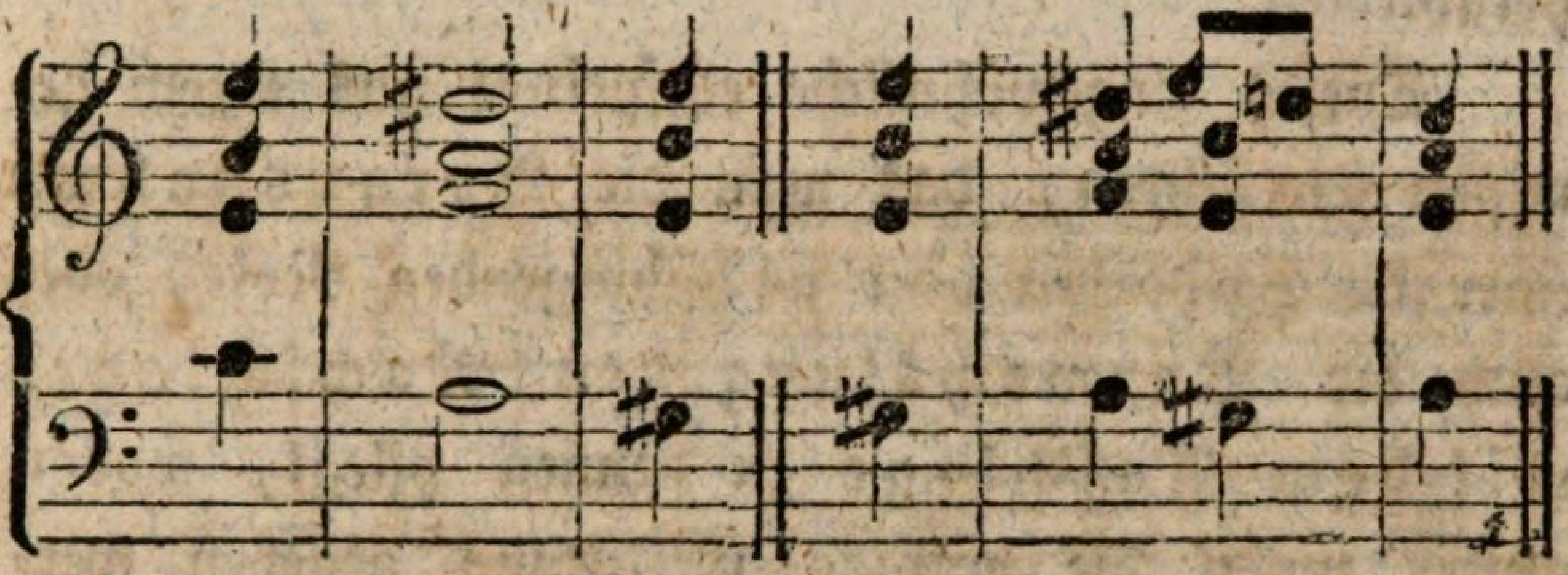


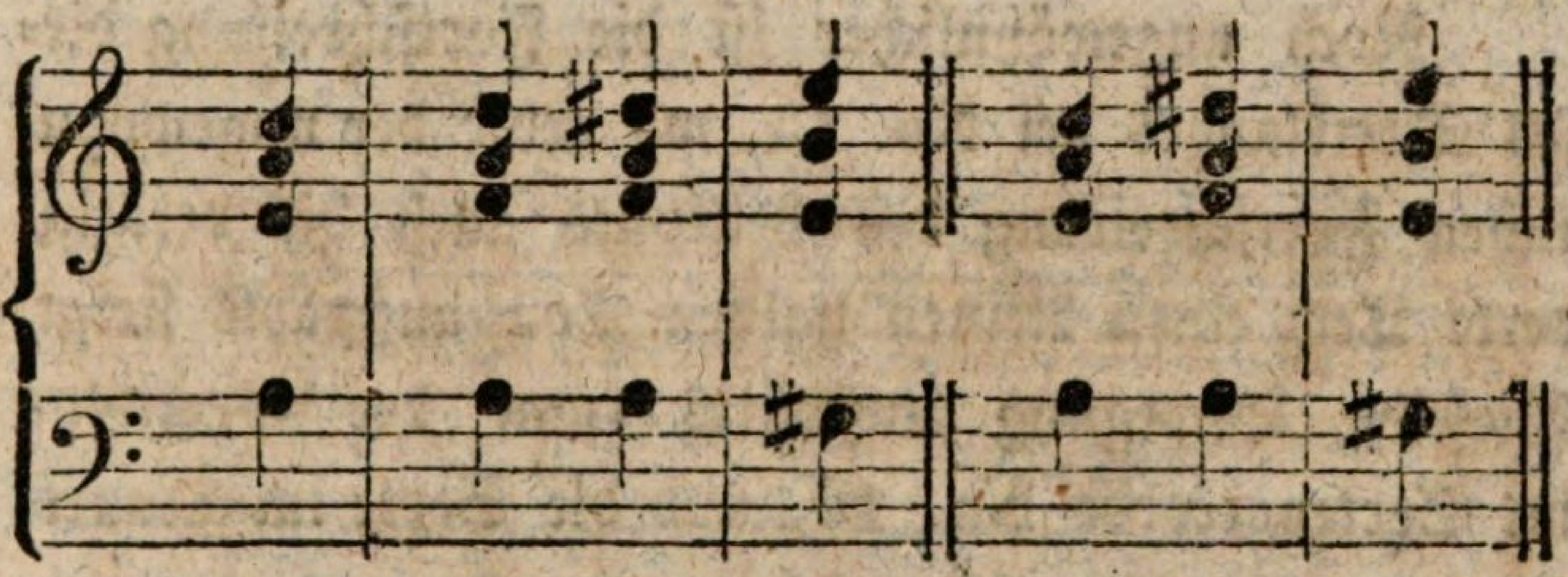
No. 10.

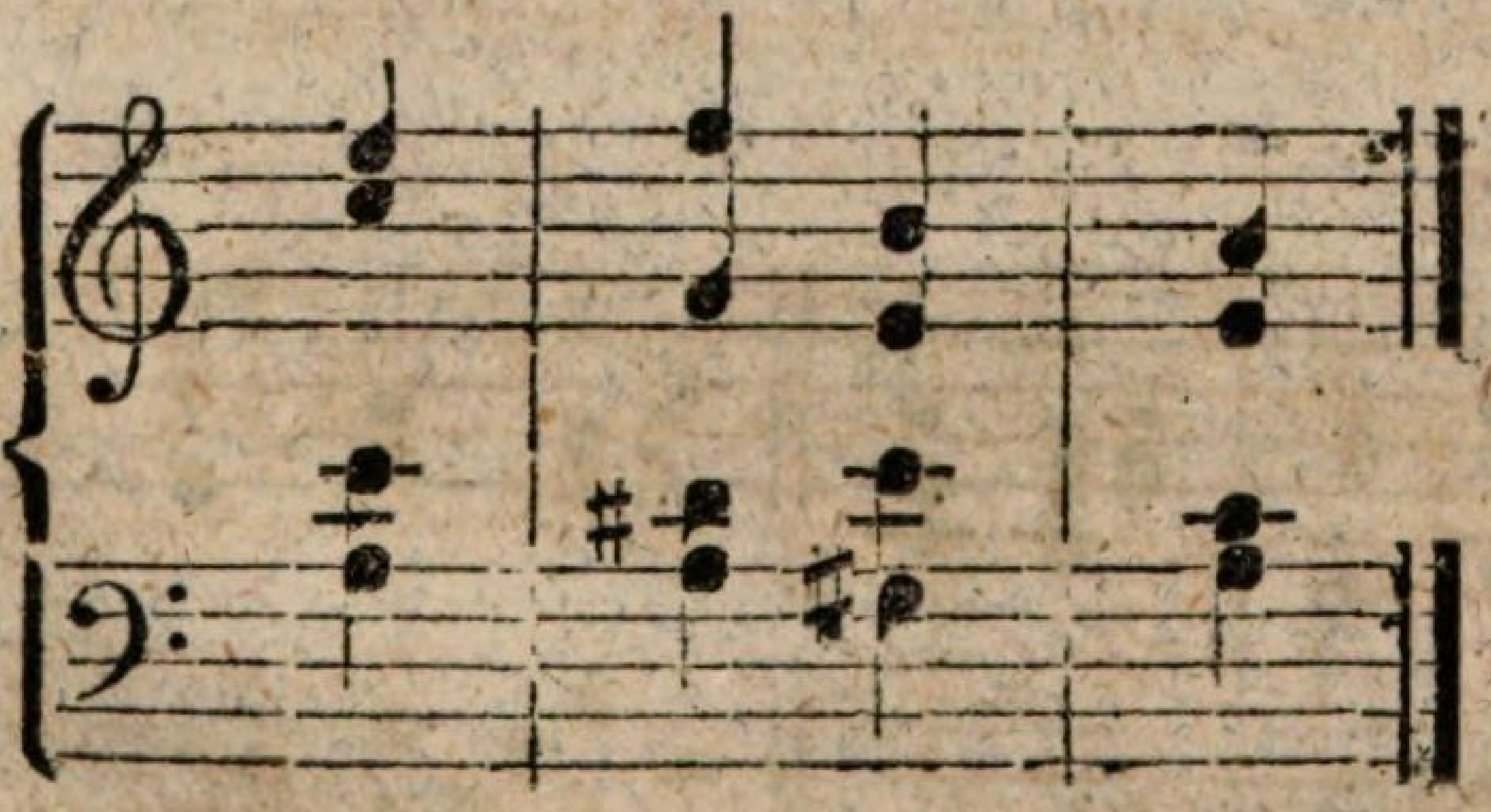




No. 11.





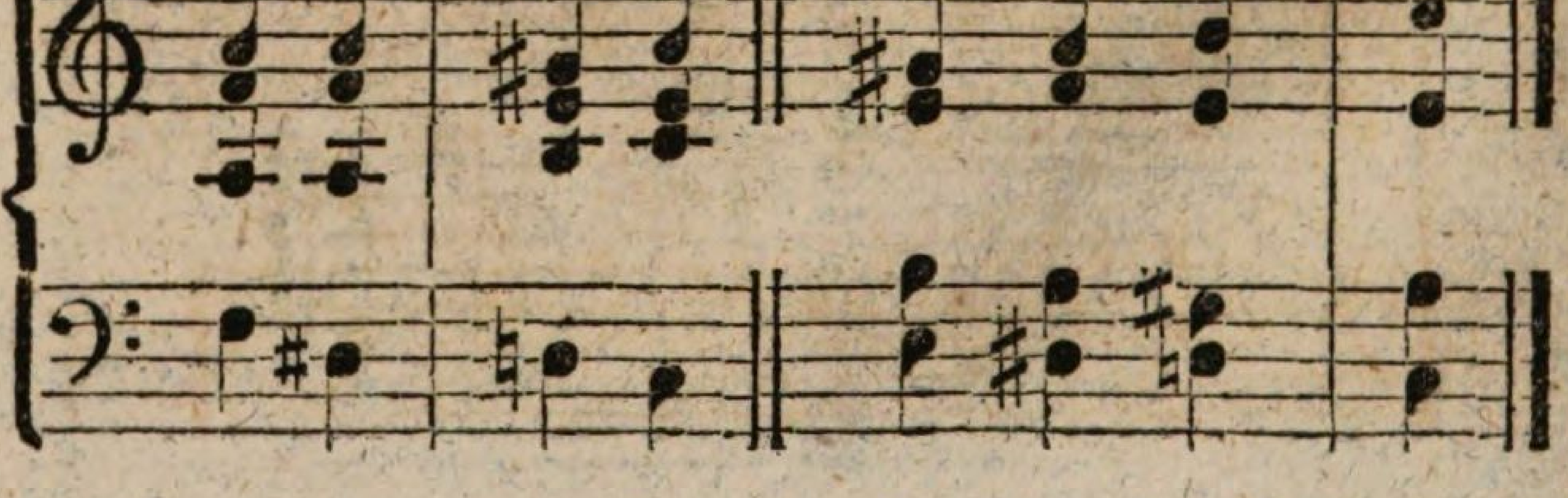


Es kann dieser Dreiklang sammt seinen beiden Umkehrungen sich auch auf eine ungewöhnliche Art fortbewegen, indem im Stammaccorde No. 12 der zufällig erhöhte Grundton, im Sextenaccorde No. 13 die übermäßige Sexte, und im Quartsextenaccorde No. 14, die große Quarte, ohngeachtet sie Leittöne sind, einen kleinen halben Ton herabtreten.

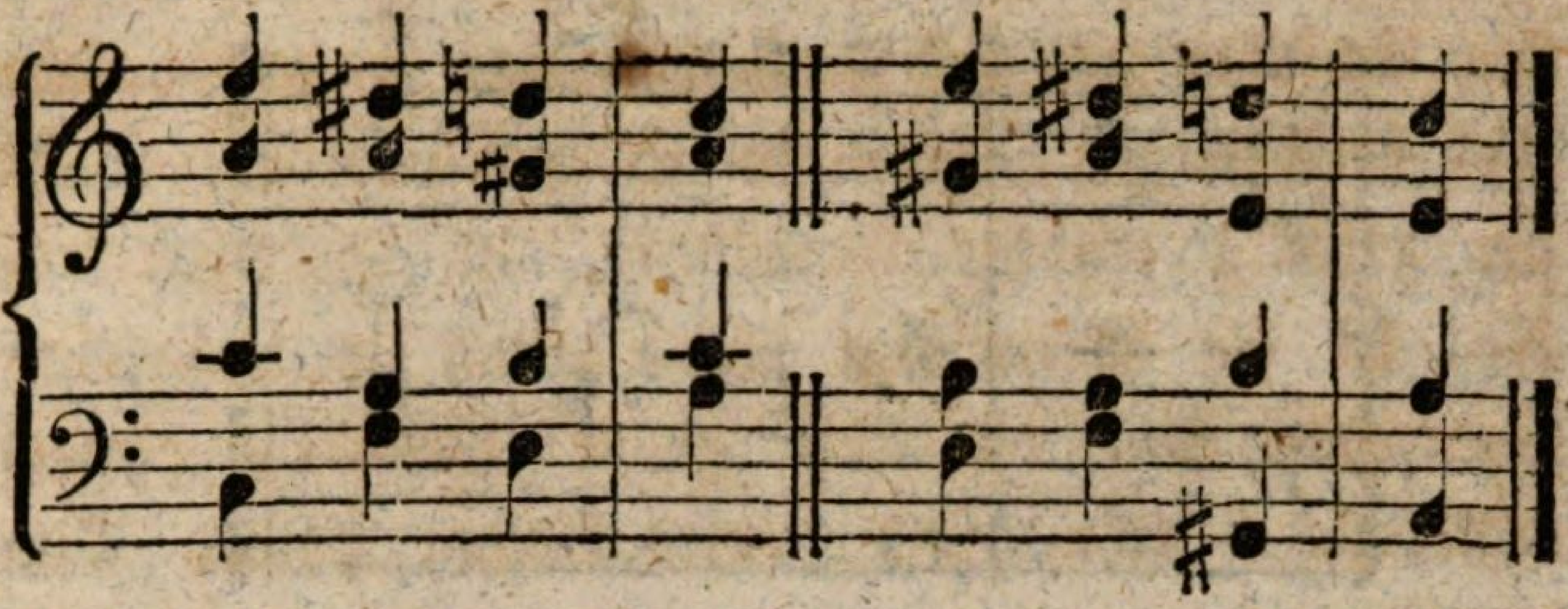
Dieses Ungewöhnliche entspringt aus einem gewissen Verfahren, das man die Vorausnahme einer durchgehenden oder nachschlagenden Note, oder auch die Verwechslung des Nachschlages mit dem Anschlage zu nennen pflegt, wovon weiter unten die nöthige Erklärung gegeben werden soll.

Noch ungewöhnlicher ist die Fortschreitung dieses Dreiklanges bei No. 15, wo nebst der ungewöhnlichen Fortschreitung des Leittones auch die verminderte Terz einen kleinen halben Ton aufwärts steigt. Dieselbe Bewegung aufwärts kann der Grundton im Sextenaccorde No. 16, und die Sexte im Quartsextenaccorde No. 17 machen.

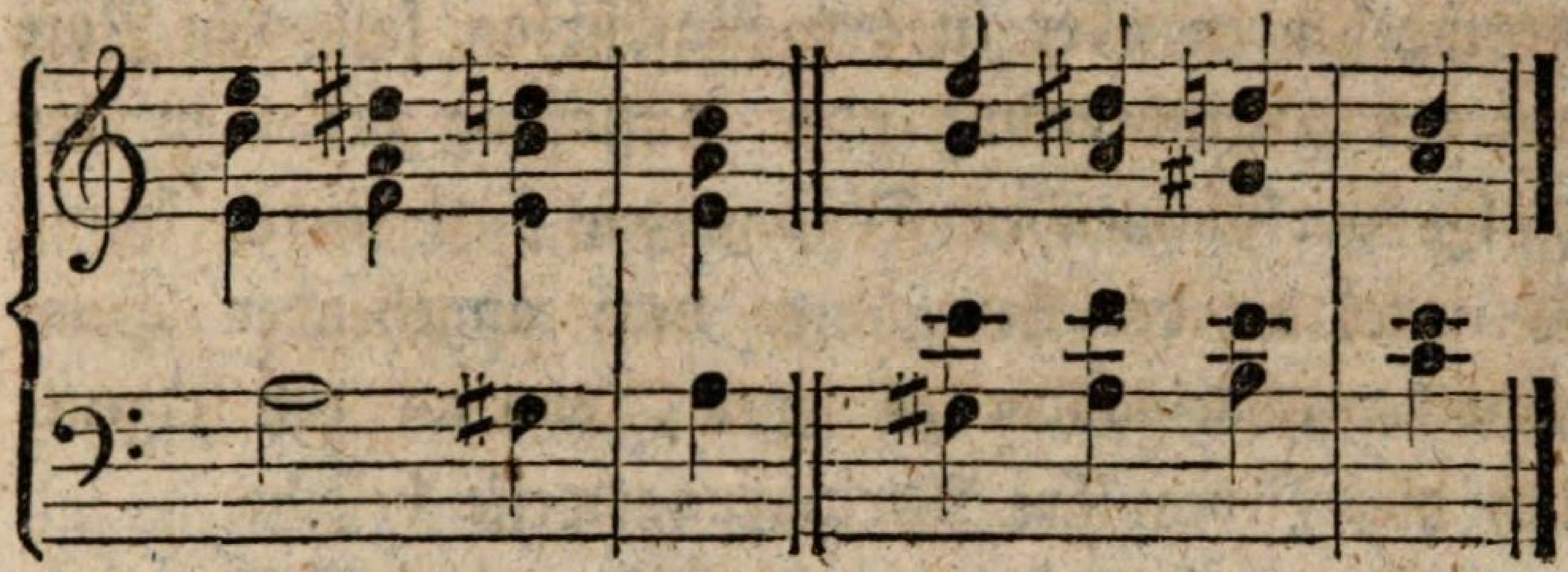
No. 12.



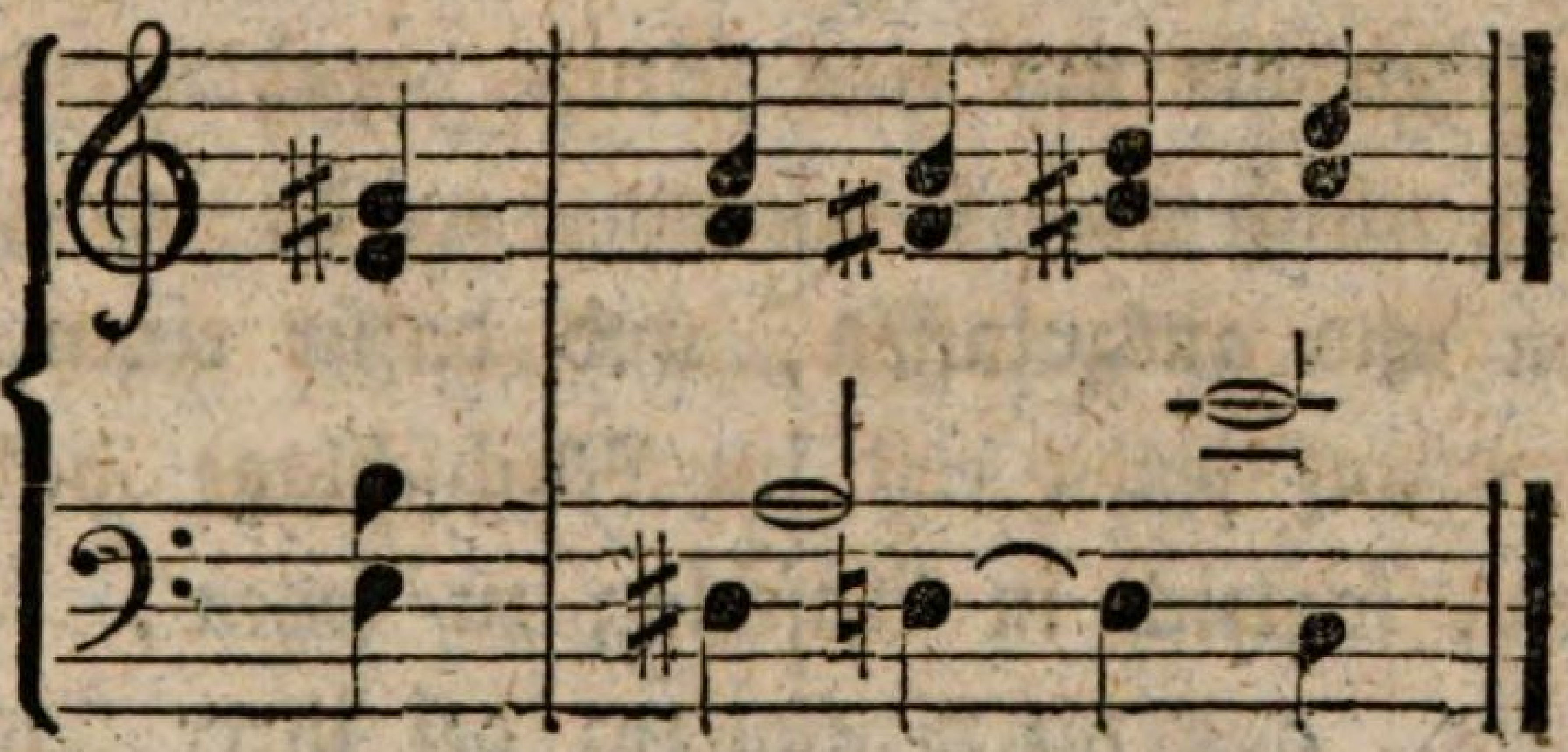
No. 13.



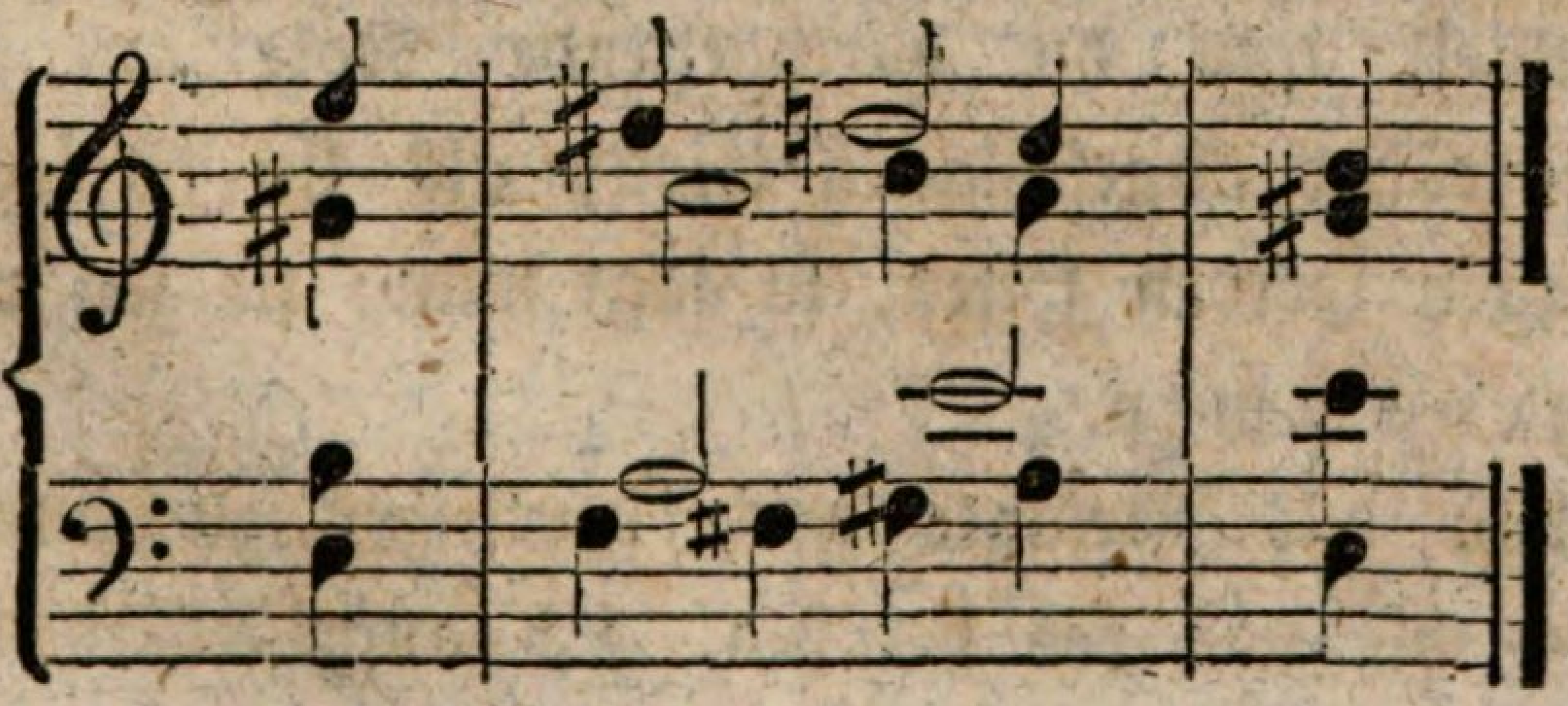
No. 14.



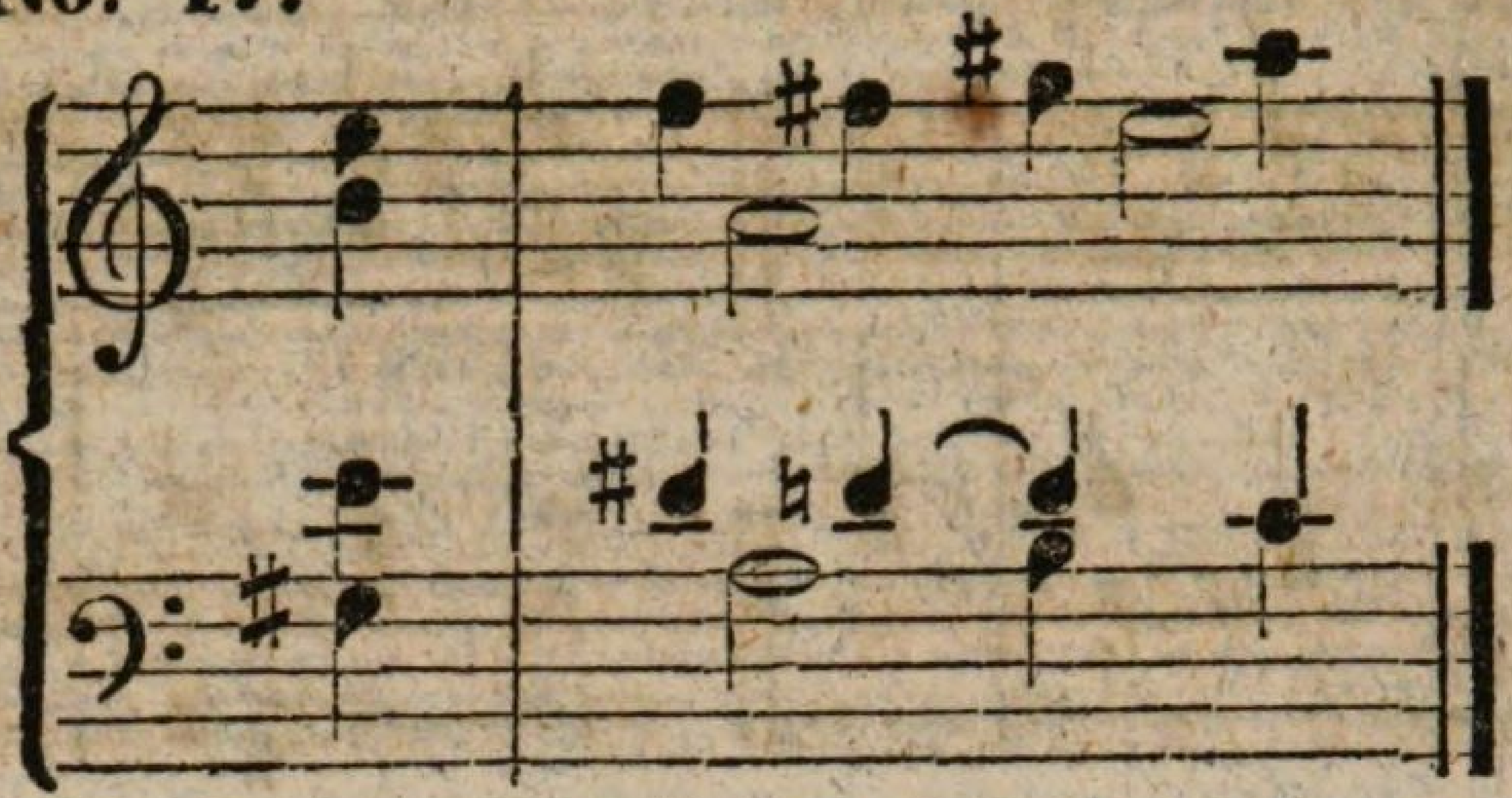
No. 15.



No. 16.



No. 17.



Weil die oben erwähnte Vorausnahme einer durchgehenden oder in den Nachschlag fallenden Note bei der Fortschreitung oder Auflösung vieler in der Folge vorkommenden Dissonanzen statt finden kann: so ist es an der Zeit, hier dem angehenden Harmoniker auseinander zu setzen, worinn den eigentlich diese irreguläre Verfahrungsweise bestehe.

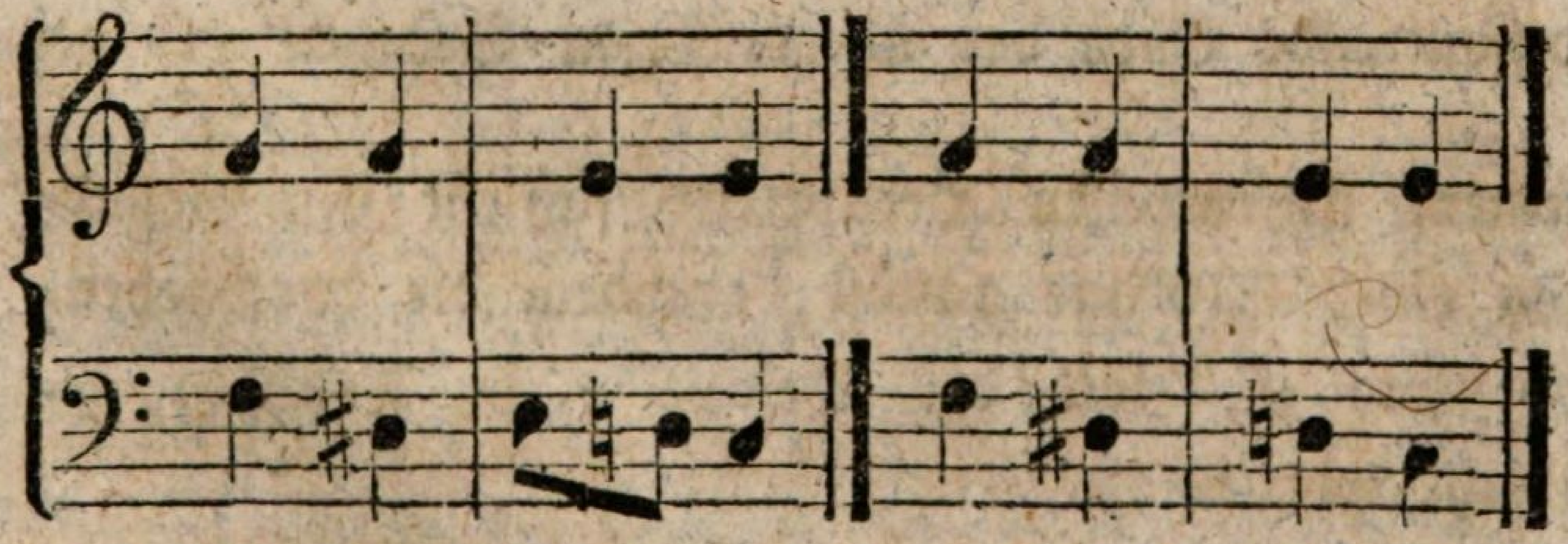
Man pflegt bei der Auflösung der Dissonanzen in der freien Schreibart sehr oft denjenigen Ton, durch welchen die um eine Stufe herabtretende Dissonanz eigentlich zur Consonanz wird, gänzlich zu übergehen und auszulassen, und dafür einen andern Ton, der auf jenen erst im Nachschlage hätte folgen sollen, sogleich in Anschlag zu setzen, wodurch es geschieht, daß die Dissonanz bei ihrer Auflösung wieder zur Dissonanz wird.

Weil nun die durchgehende Note auf diese Weise früher angeschlagen wird, als sie hätte angeschlagen werden sollen, so sagt man: sie sey vorausgenommen.

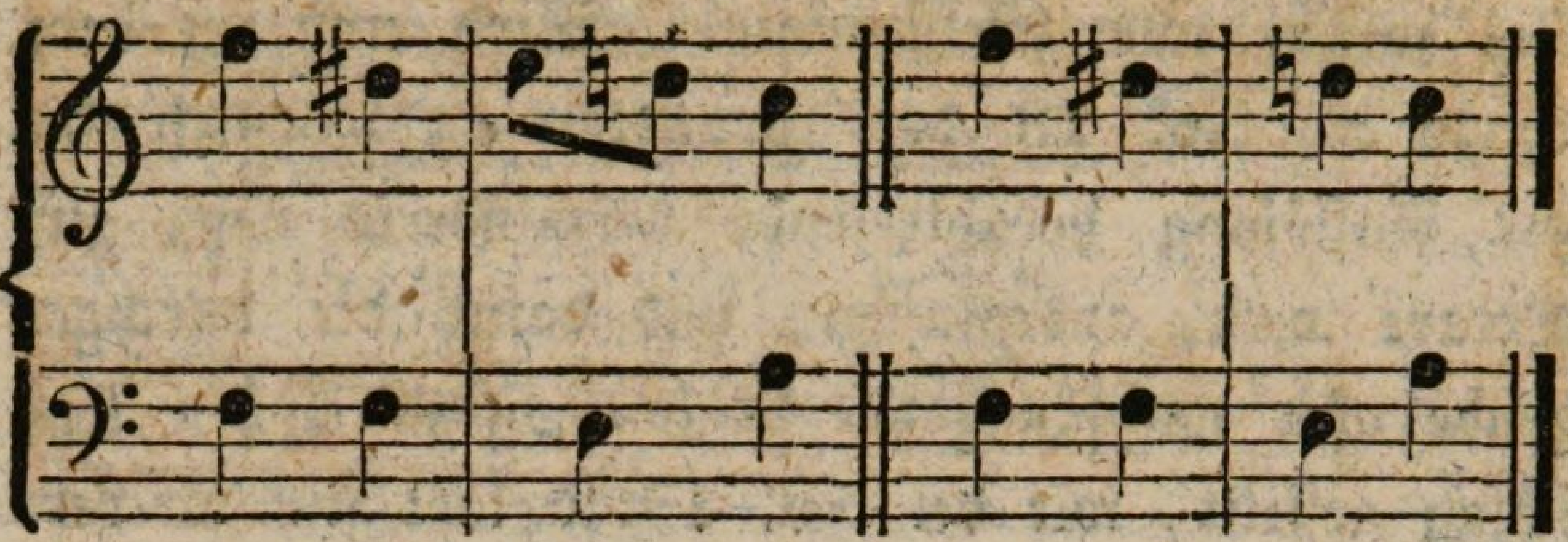
Um das Gesagte noch deutlicher zu machen, werden wir uns des bei No. 12 aufgestellten Bei-

spieles bedienen, und zwar, des leichtern Ueberblickes wegen nur zweistimmig. Wird nun in dem Satze bei No. 18 der Grundton *e*, wodurch die zur Auflösung herabtretende verminderte Terz zur Octave wird, ausgelassen, und dafür die durchgehende oder nachschlagende Note *d* in wirklichen Anschlag gestellt, wie bei No. 19 so löst sich die verminderte Terz, statt in ein consonirendes Intervall, in ein dissonirendes, und zwar in die große Secunde auf, deren Grundton als das dissonirende Ende derselben dann seine Auflösung verrichten muß. Dasselbe Verfahren, jedoch in umgekehrter Form, zeigt sich, wenn in dem Satze No. 20 die Octave $\bar{e}$, in welche die übermäßige Sexte *dis* als Leitton übergeht, ausgelassen, und statt derselben die durchgehende Note *d* in Anschlag gestellt wird, wodurch dann der Grundton *f*, als dissonirendes Ende des Intervalles, bei seinem stufenweisen Herabtritte, zum Grundtone einer Septime wird, wie bei No. 21 zu sehen ist.

No. 18. No. 19.



No. 20. No. 21.



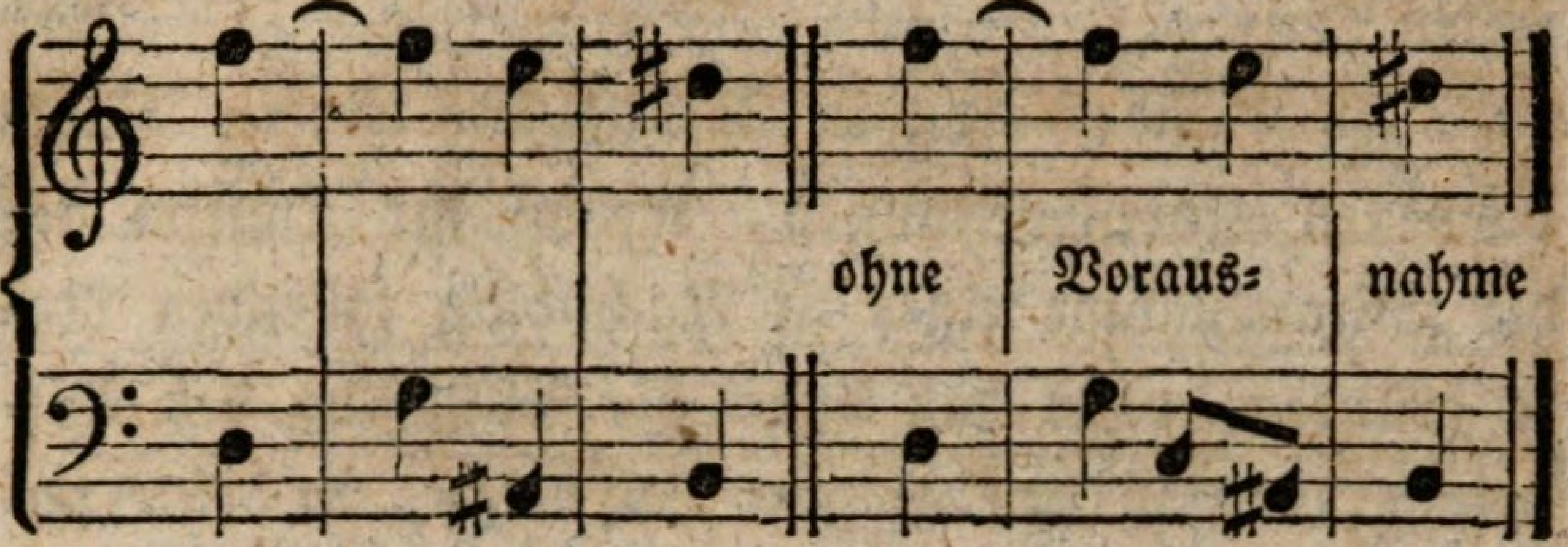
Obschon es dem aufmerksamen Anfänger nicht schwer fallen kann, dieses Verfahren auch auf andere Dissonanzen, von welchen in der Folge ausführlich gehandelt werden wird, anzuwenden, so wollen wir demungeachtet noch einige Beispiele aufstellen, welche ihm für alle noch folgende Fälle zur sichern Richtschnur dienen werden.

Bei No. 22 löst die kleine Septime in die verminderte Quarte auf, und das nebenstehende Beispiel zeigt deutlich, daß der Grundton *c*, auf welchem die Septime *f* eigentlich auflösen sollte, ausgelassen, und die nachschlagende Note *ais*, an ihren Platz gestellt worden ist.

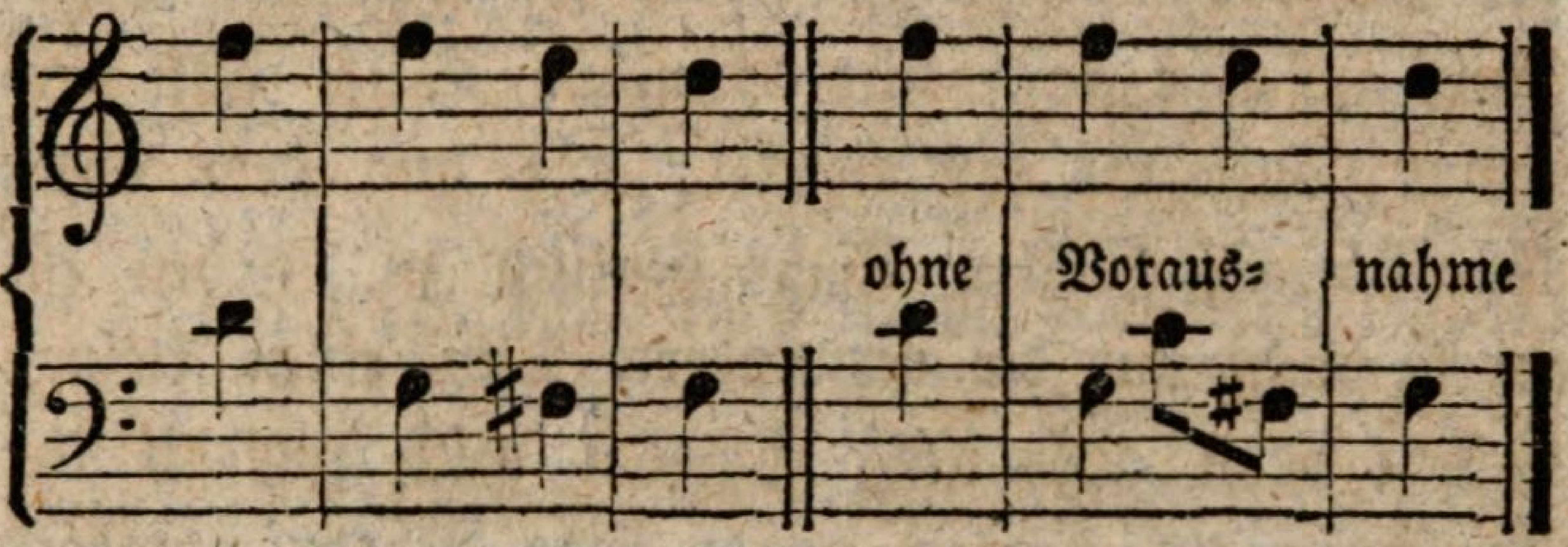
Eben so verhält es sich bei No. 23 wo die Septime in eine andere Septime aufgelöst ist.

Endlich bei No. 24, ist zu erkennen, wie das dissonirende Ende der übermäßigen Secunde *gis* bei
f
seinem stufenweisen Herabtritte sich in den Grundton einer Septime auflöst, nachdem die durchgehende Note *d*, statt der Octave *e* in Anschlag gebracht worden ist.

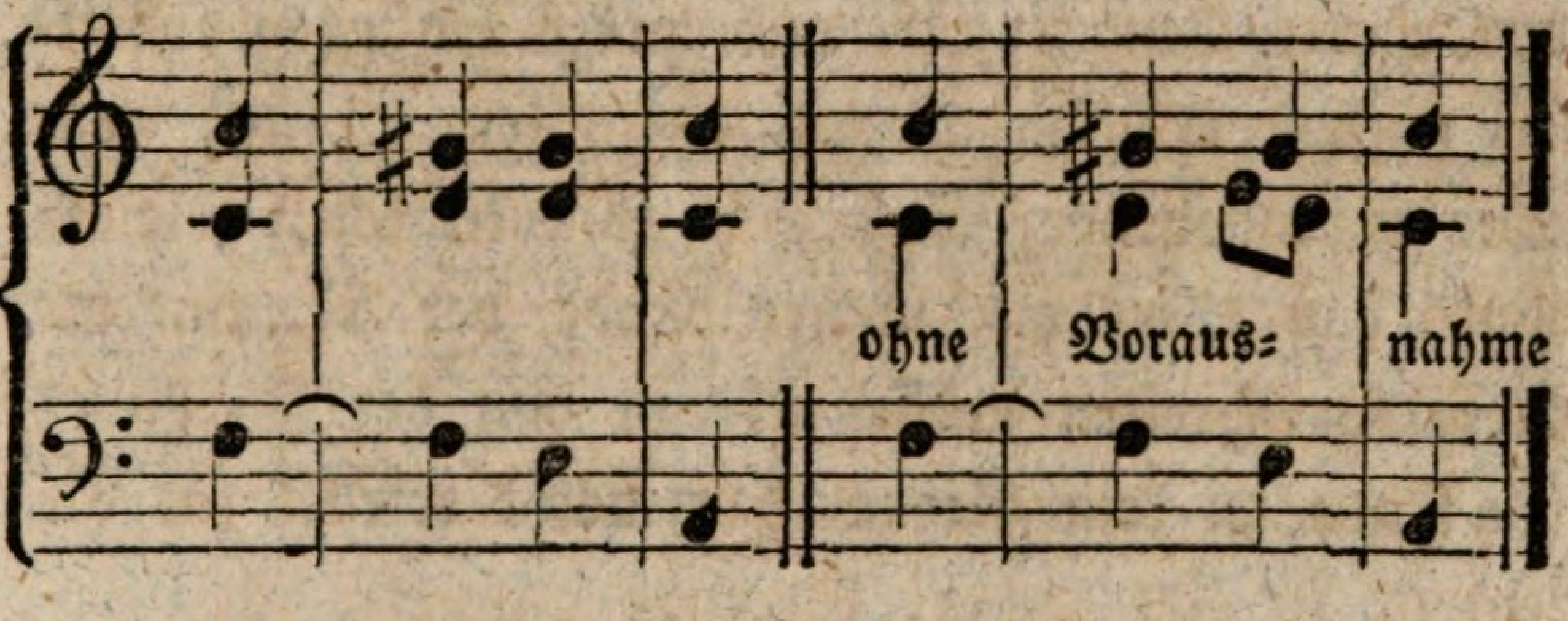
No. 22.



No. 23.



No. 24.

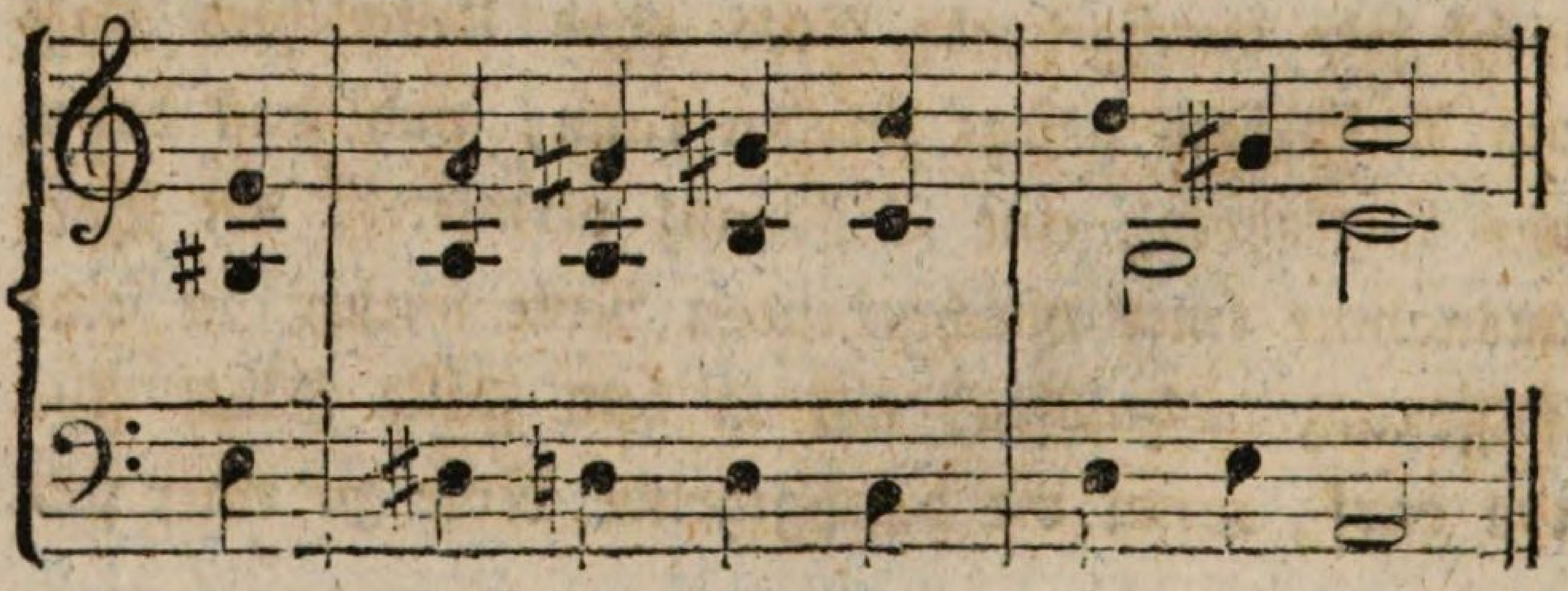


Es ist nothwendig hier noch zu bemerken, daß nicht jede durchgehende Note ohne Unterschied statt des Anschlages gesetzt werden kann, und daß daher das Verfahren, eine Dissonanz vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note wieder in eine Dissonanz aufzulösen, nur in dem Falle Statt finden darf, wenn die durchgehende Note zu einer sol-

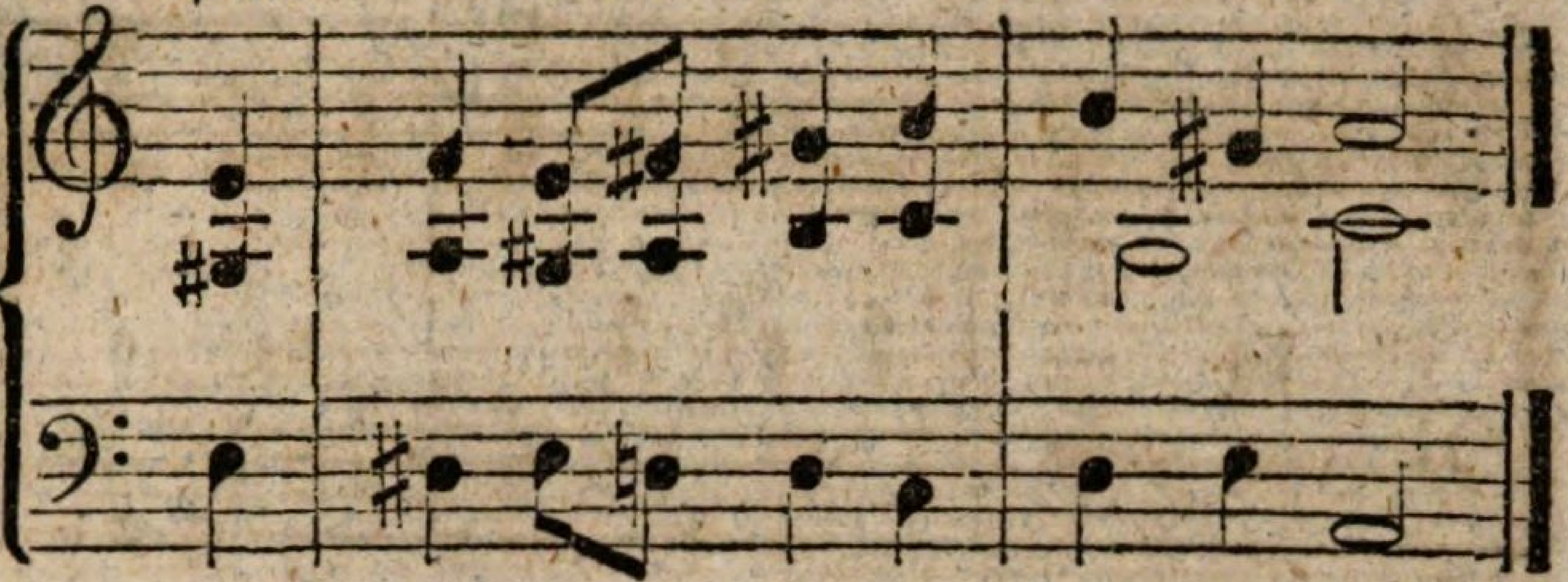
chen Dissonanz wird, welche ohne Vorbereitung eintreten kann.

Auch findet man in Werken des freien Styls bisweilen Fortschreitungen, welche ihr Daseyn auf die Vorausnahme einer in Nachschlag fallenden Note gründen, ohne daß dabei die Auflösung der Dissonanz, wie in den obigen Beispielen, in eine andere Dissonanz, sondern vielmehr in ein consonirendes Intervall geschieht, jedoch so: daß die Dissonanz auf eine ganz ungewöhnliche Weise statt abwärts, aufwärts fortschreitet, wie aus dem unter No. 25 aufgestellten Satze deutlich zu ersehen ist, worin nicht nur die verminderte Terz einen kleinen halben Ton aufwärts, sondern auch zugleich ihr Grundton als Leitton gegen seine Natur abwärts schreitet, wodurch bewirkt wird, daß an die Stelle des eigentlichen Auflösungsaccordes ein ganz anderer, der diesem erst im Nachschlage folgen sollte, tritt. Der nebenstehende Satz gibt zu erkennen, wie sowohl das obere als untere Ende der verminderten Terz fortschreiten müssen, wenn von der Vorausnahme rc. kein Gebrauch gemacht wird.

No. 25.



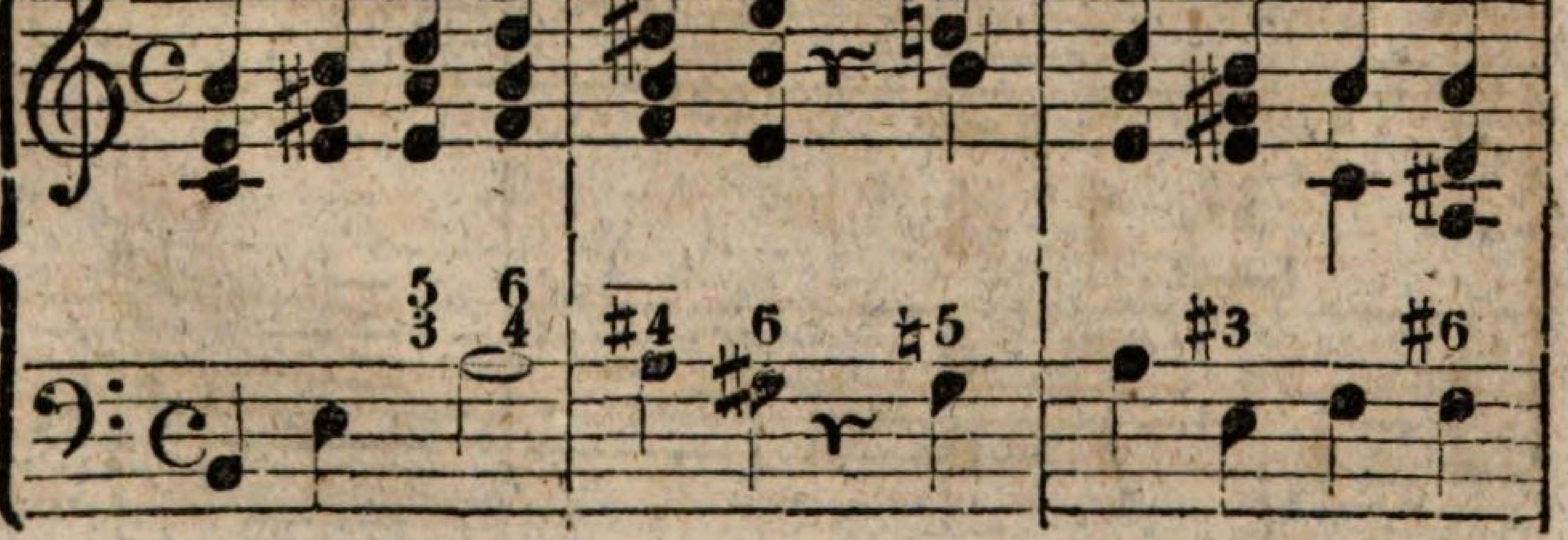
statt

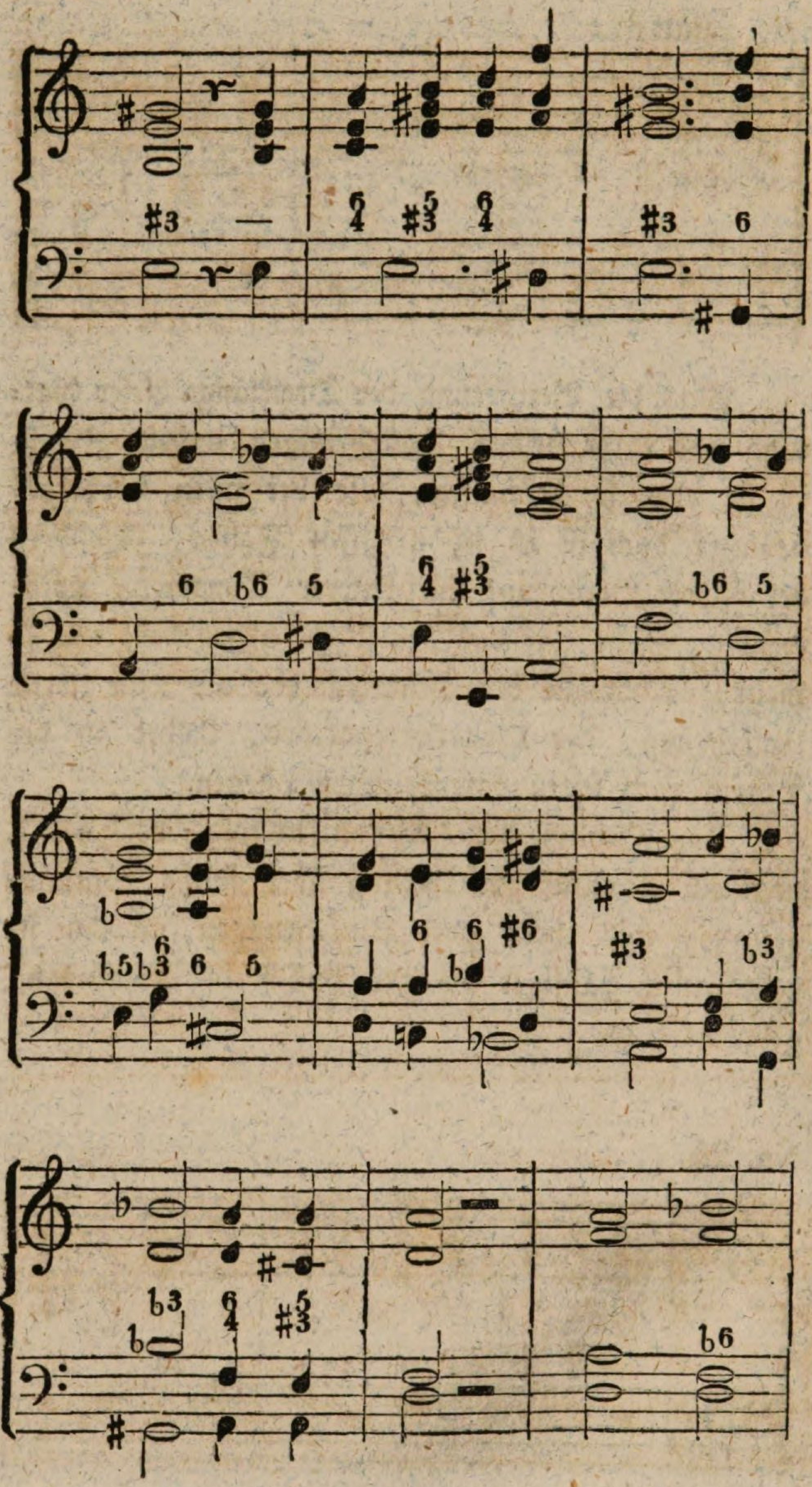


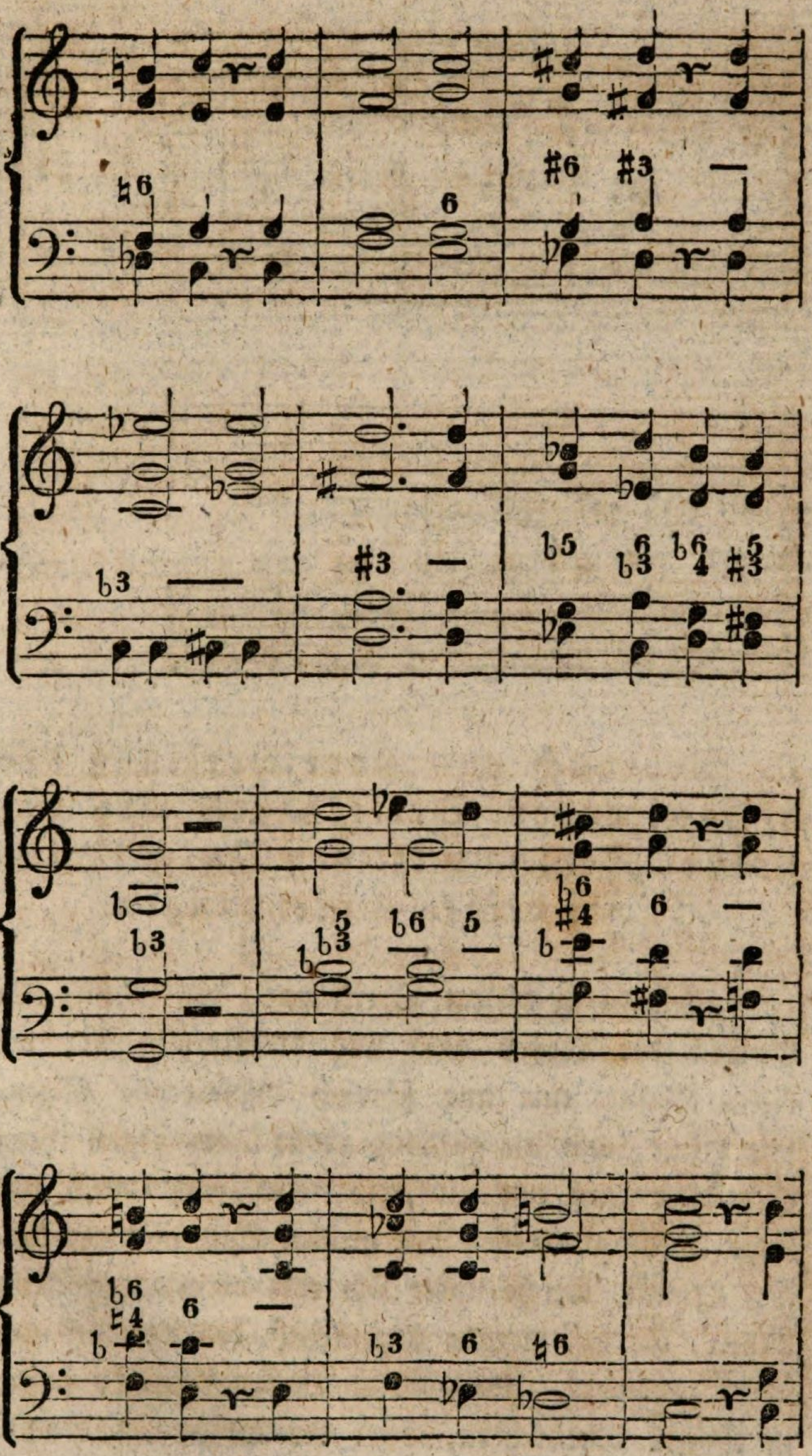
Was die Bezifferung der Dreiklänge dieser Gattung und ihrer beiden Umkehrungen anbelangt, so ist sie eben so beschaffen, wie bei allen vorhergehenden; doch ist es in gewissen Fällen, besonders bei öfterer Berührung entfernterer Tonarten, nothwendig, solche auf das deutlichste anzugeben, um so mehr, da sowohl der Stammaccord als seine zweite Umkehrung, der Quartsextenaccord, bisher in der Praxis noch selten vorzukommen pflegen.

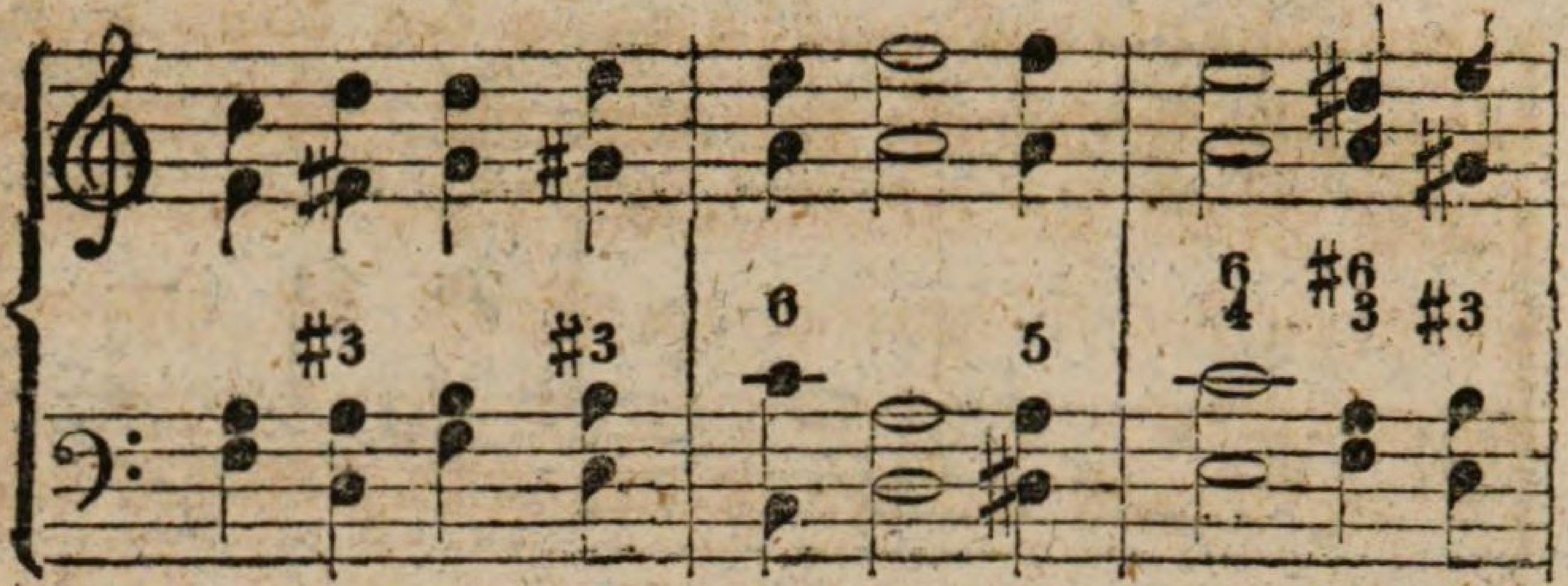
Zum Schluße dieses Abschnittes folgt, bei No. 25, noch ein Tonstück zur Uebung über solche Stammaccorde, und ihrer zwei Umkehrungen, worin sie geflissentlich häufiger als gewöhnlich in Anwendung gebracht sind.

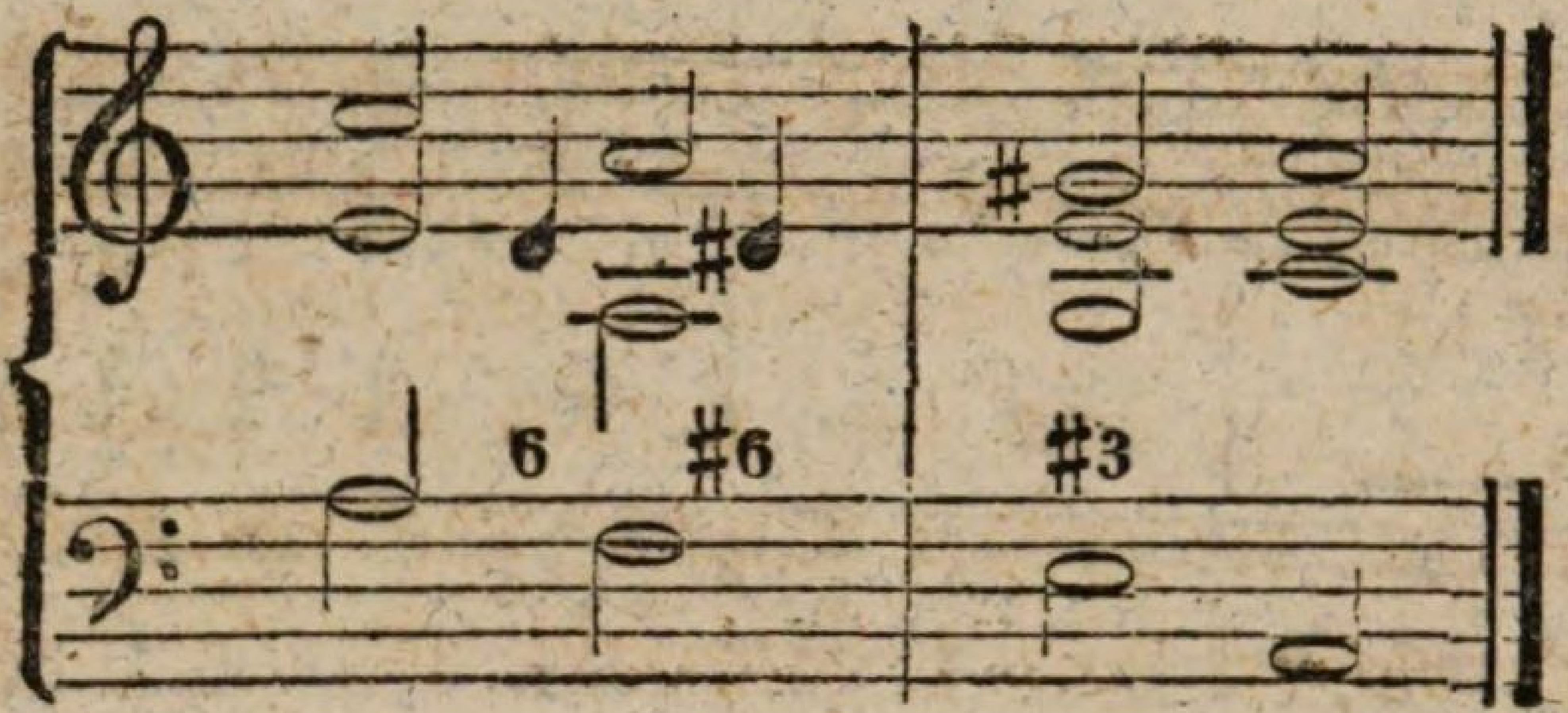
No. 26.











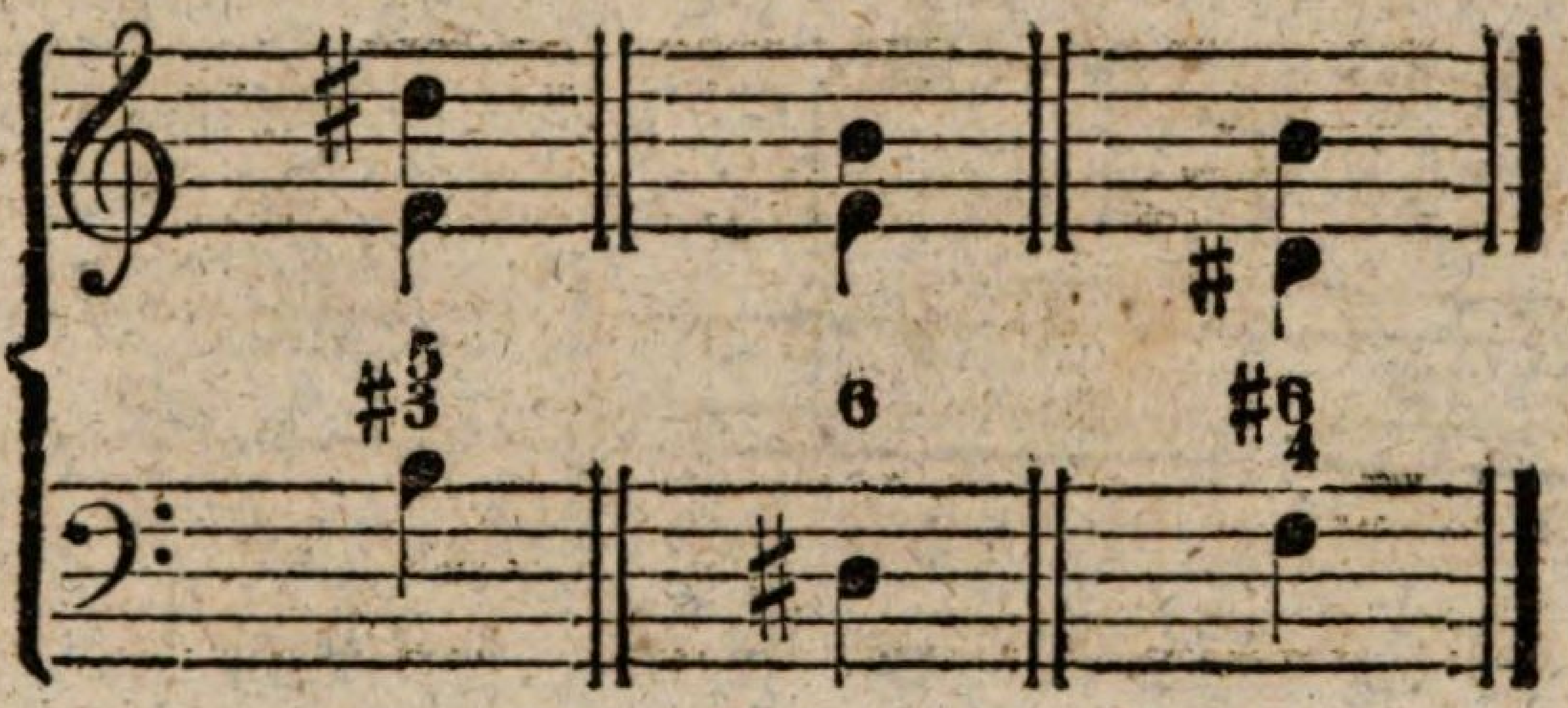
B. Gebrauch und Fortschreitung des dissonirenden Dreiklanges mit der großen Terz und kleinen Quinte, und seiner beiden Umkehrungen.

Obschon in diesem Dreiklange, der so wie alle übrigen der Natur nach nur dreistimmig ist, die kleine Quinte eine nur schwach dissonirende Eigenschaft hat, und die zufällig große Terz gegen ihren Grundton ganz consonirt, so wird doch durch das nahe Zusammentreffen der großen Terz mit der kleinen Quinte, welche unter sich eine verminderte Terz bilden, die dissonirende Eigenschaft des Accordes um vieles vermehrt. Auch dieser Accord kommt, außer in einigen Lehrbüchern, unter der Benennung hart-

verminderter Dreiklang in den ältern praktischen Werken beinahe gar nicht vor, und erst in spätern Zeiten hat derselbe nebst seinen beiden Umkehrungen das Bürgerrecht im Reiche der Harmonie erhalten.

Er entsteht auf der zweiten Klangstufe der weichen Tonleiter, wenn nämlich über seinen Grundton die vierte erhöhte Klangstufe als Terz, und die sechste natürliche als kleine Quinte gesetzt wird. Aus seiner ersten Umkehrung geht ein Sextenaccord hervor, der aus der verminderten Terz und kleinen Sexte besteht, und aus der zweiten ein Quartsextenaccord mit der großen Quarte und übermäßigen Sexte, wie bei No. 1 dargestellt ist.

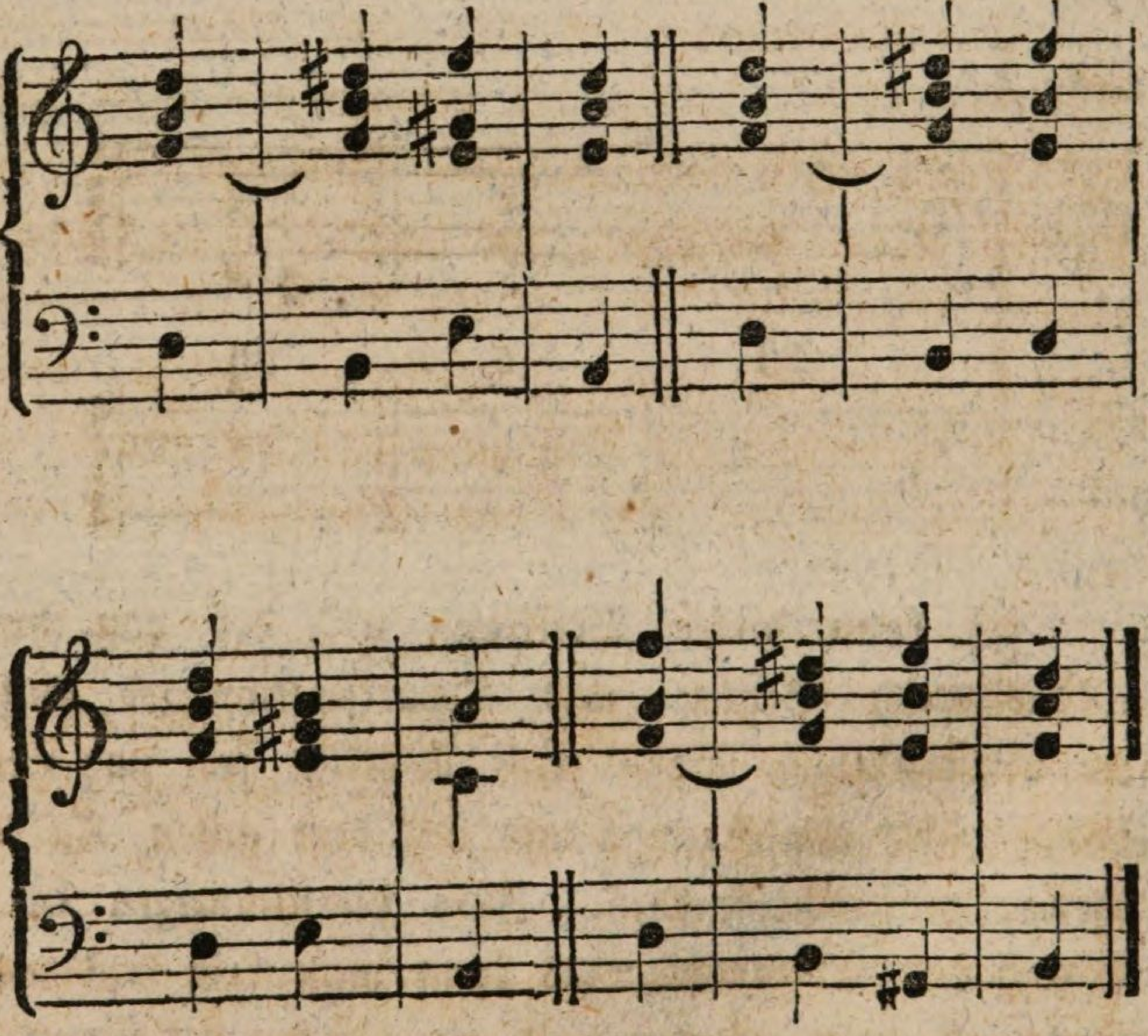
No. 1.



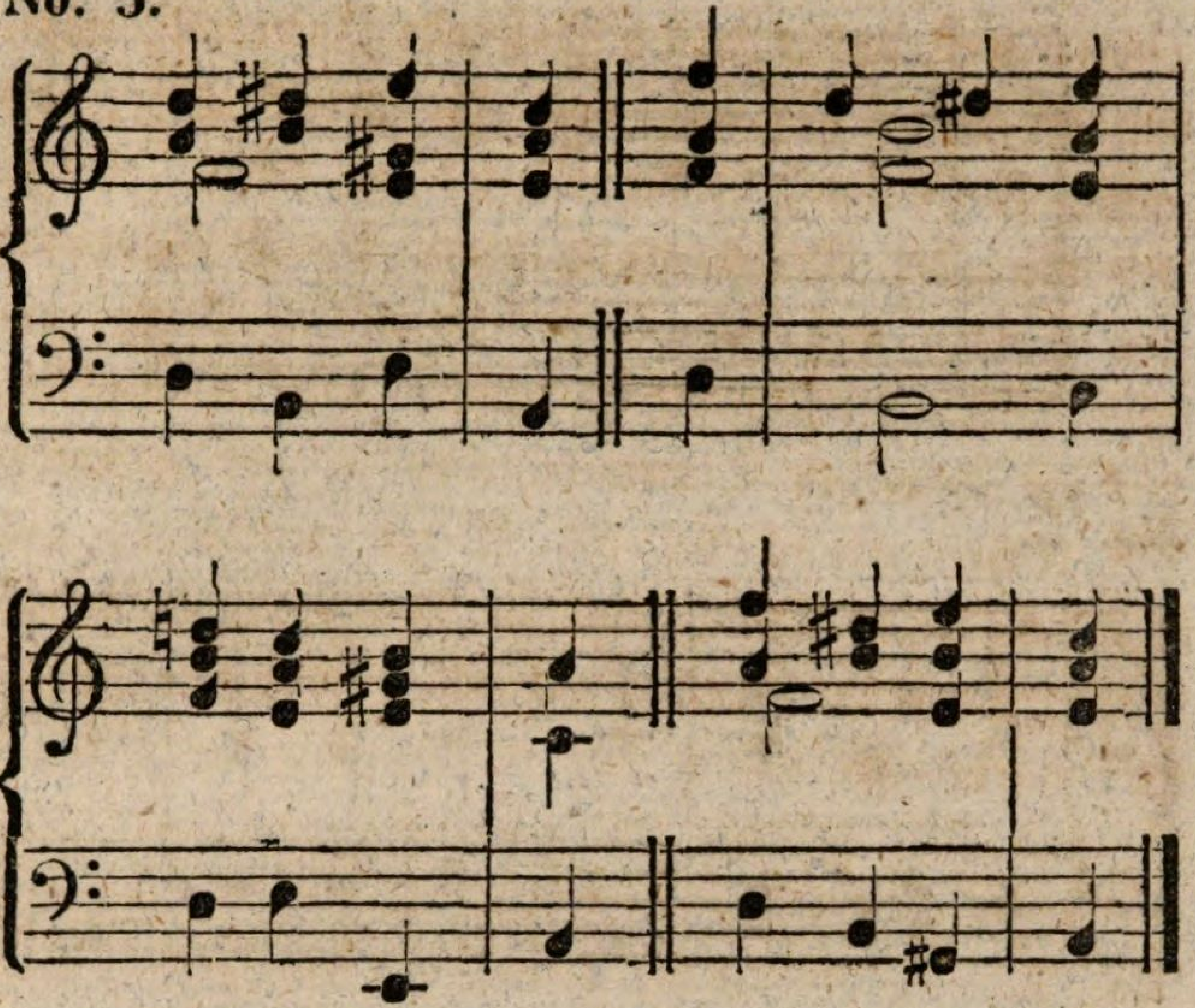
Es kann dieser Dreiklang und der von ihm abstammende Sexten- und Quartsextenaccord auch im vierstimmigen Satze nach Willkür frei und gebunden, im Durchgange und auf dem guten Takttheile, gebraucht werden. Zum vierstimmigen Gebrauch des Stammaccordes kann man kein anderes Intervall dazu nehmen, als die Octave des Grund-

tones, weil weder das dissonirende Intervall, nämlich die kleine Quinte, noch die große Terz, als zufälliger Leitton, verdoppelt werden darf. Dagegen wird der Sextenaccord durch die Verdopplung der Sexte, und der Quartsextenaccord durch jene der Quarte vierstimmig gemacht. Die Anwendung des vierstimmigen Stammaccordes in der gebundenen Schreibart ist bei No. 2 im Anschlage, und bei No. 3 im Durchgange zu sehen, wo in beiden Fällen die kleine Quinte als das dissonirende Intervall vorbereitet ist.

No. 2.

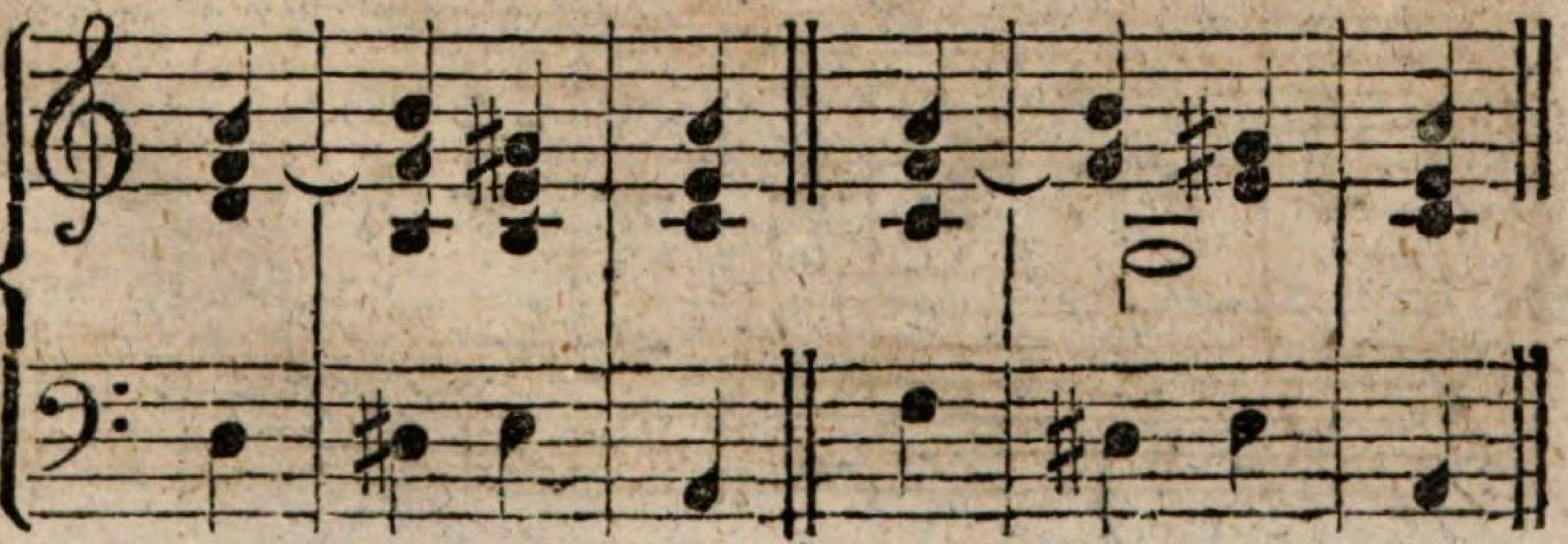


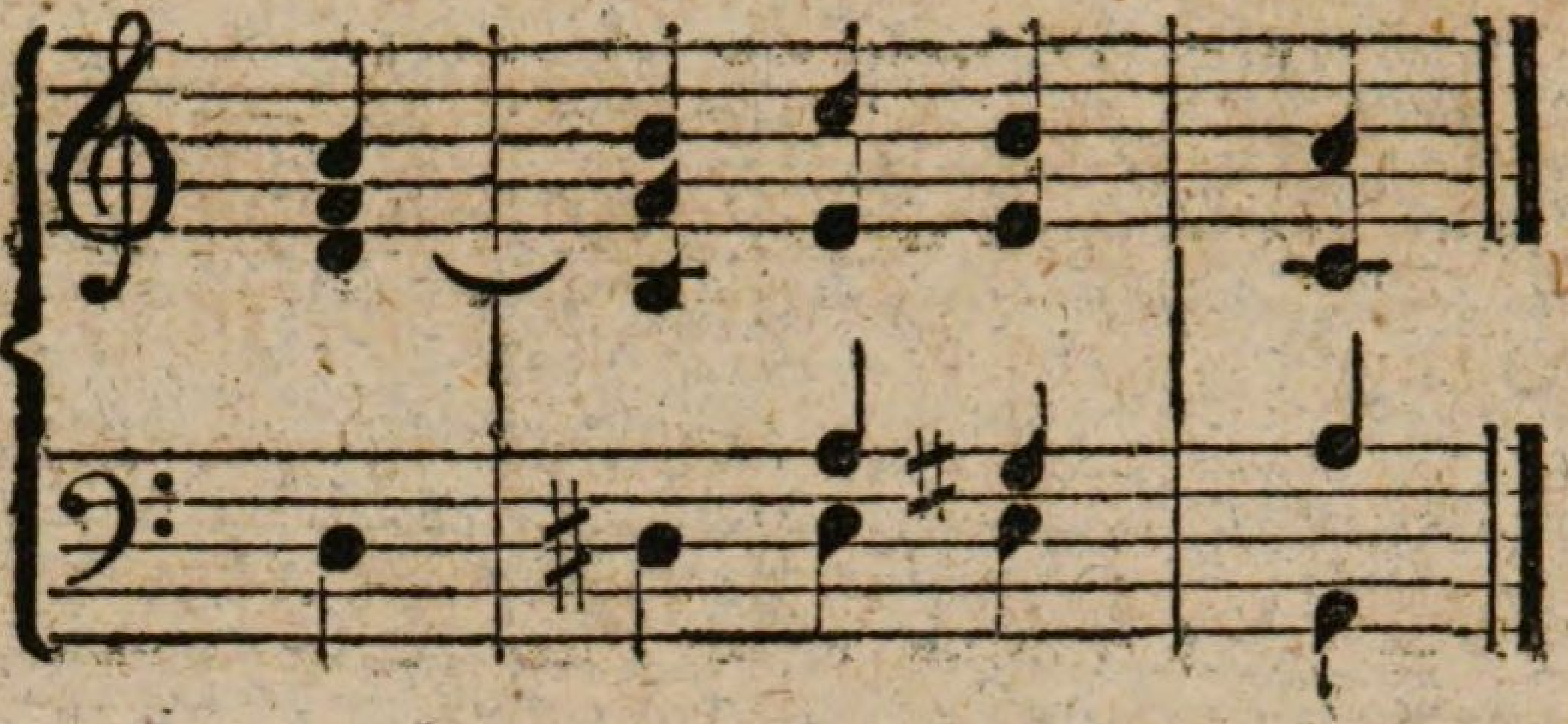
No. 3.



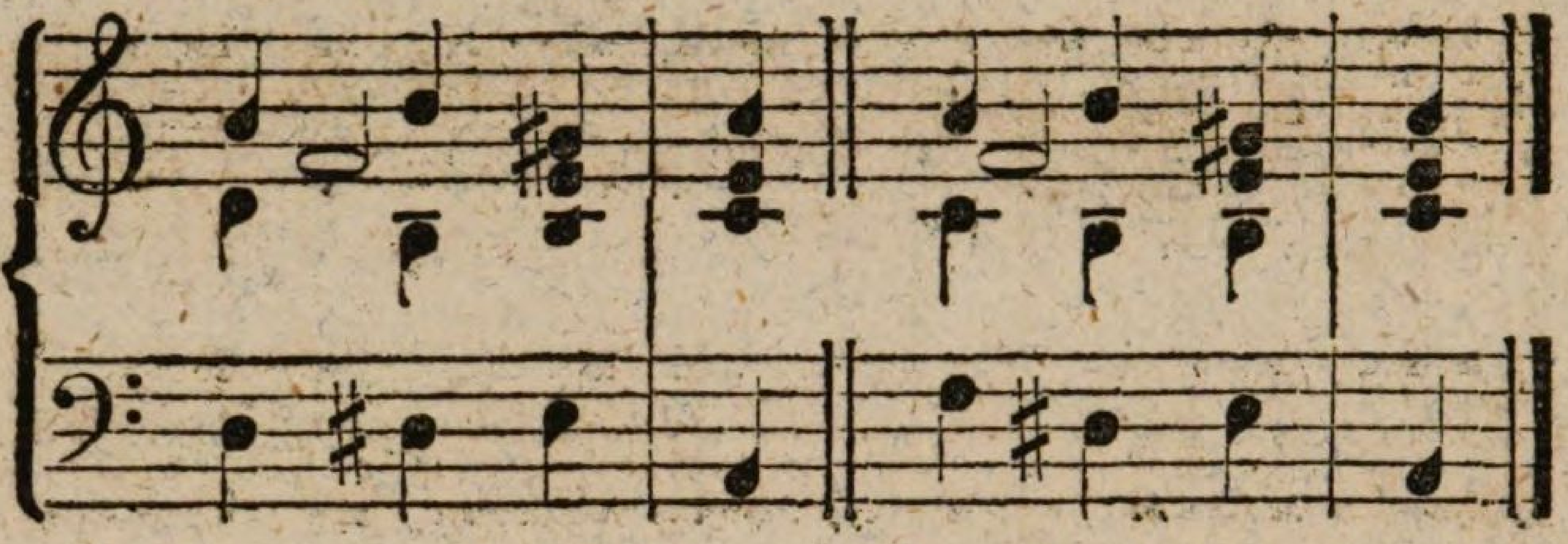
Die Anwendung des von ihm abstammenden Sextenaccordes, worin die verminderte Terz das dissonirende und vorzubereitende Intervall ist, ist bei No. 4 im Anschlage, und bei No. 5 im Durchgange, dargestellt. Auf gleiche Weise ist der gebundene Gebrauch seines Quartsextenaccordes, worin der Grundton die Dissonanz ist, bei No. 6 im Anschlage und bei No. 7 im Durchgange zu erkennen.

No. 4.

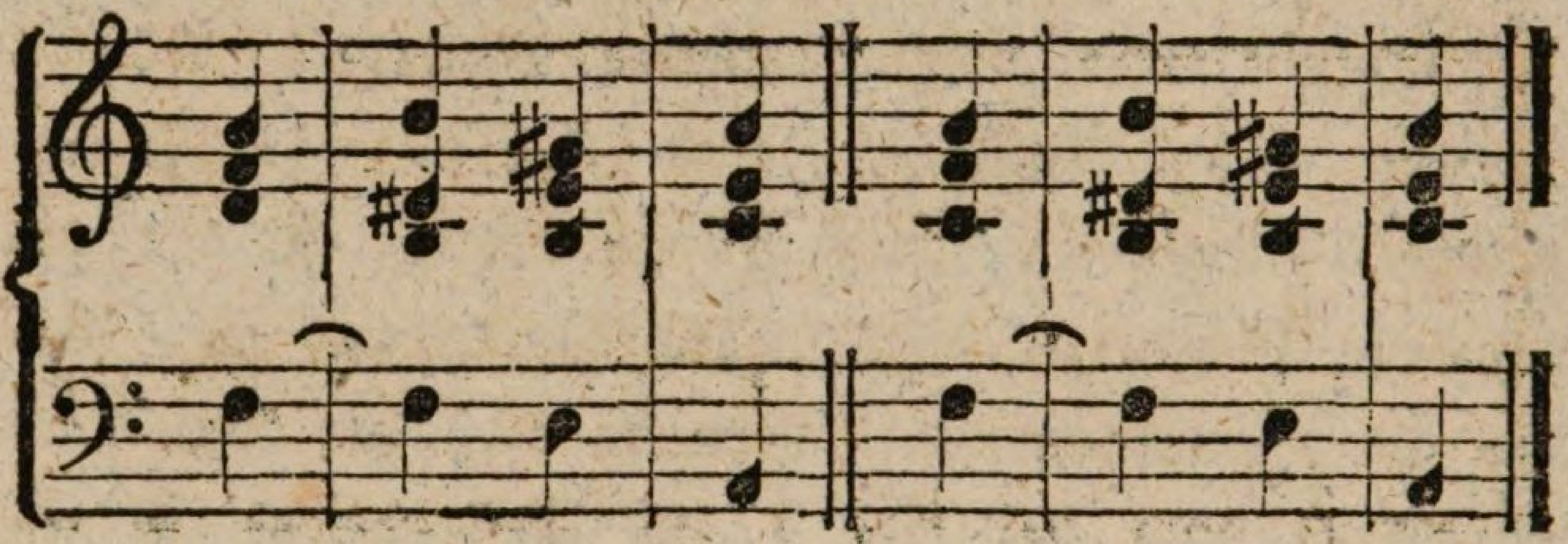




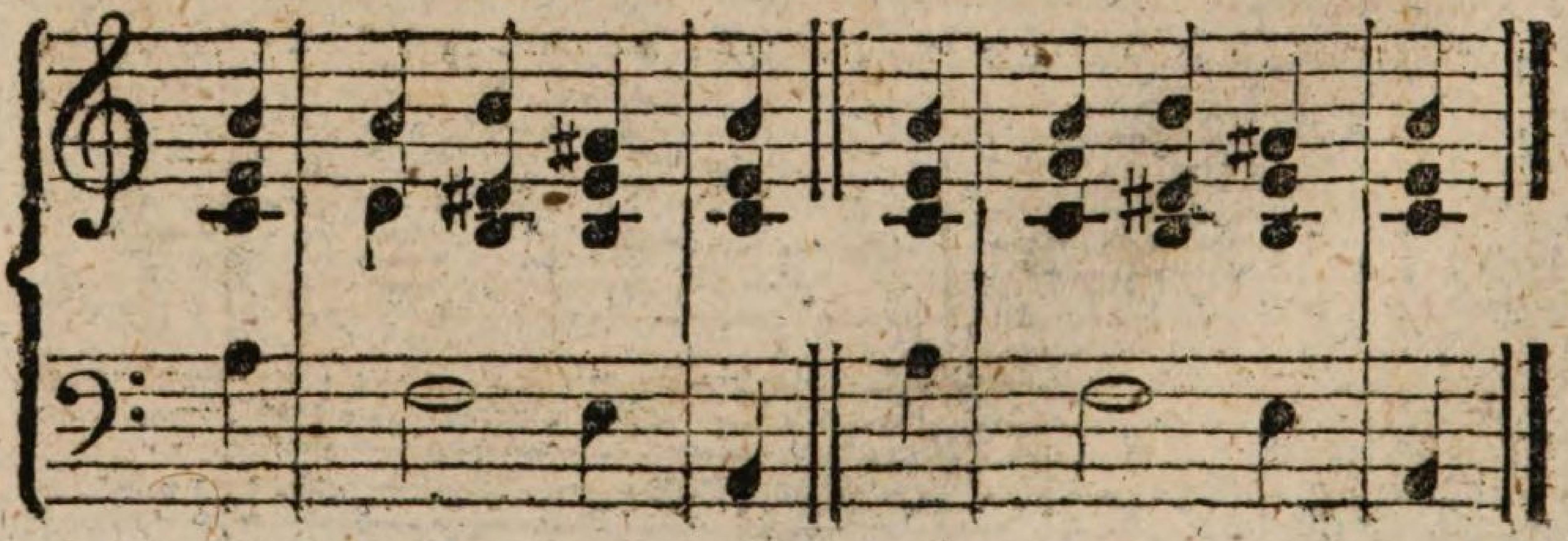
No. 5.



No. 6.



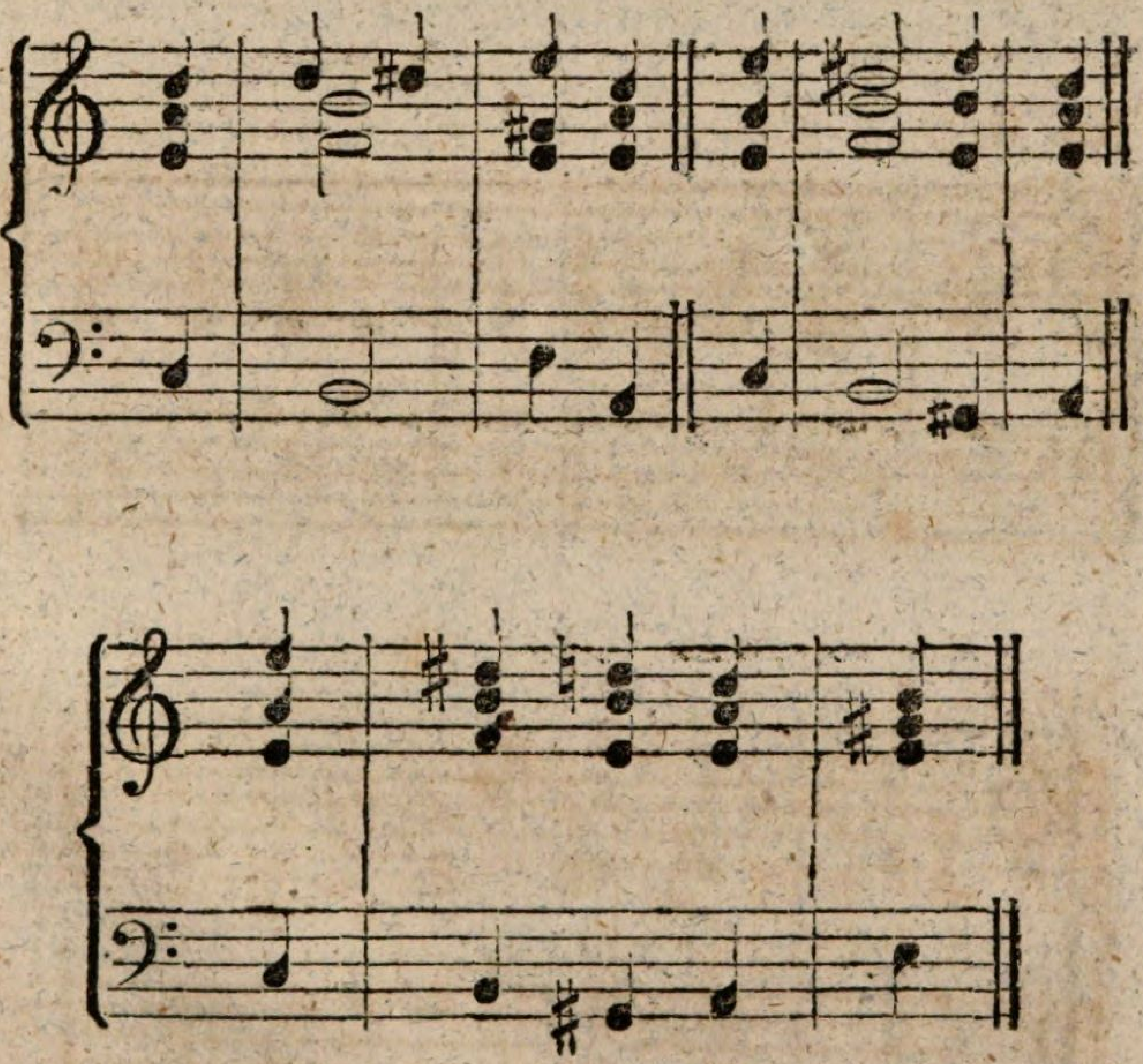
No. 7.

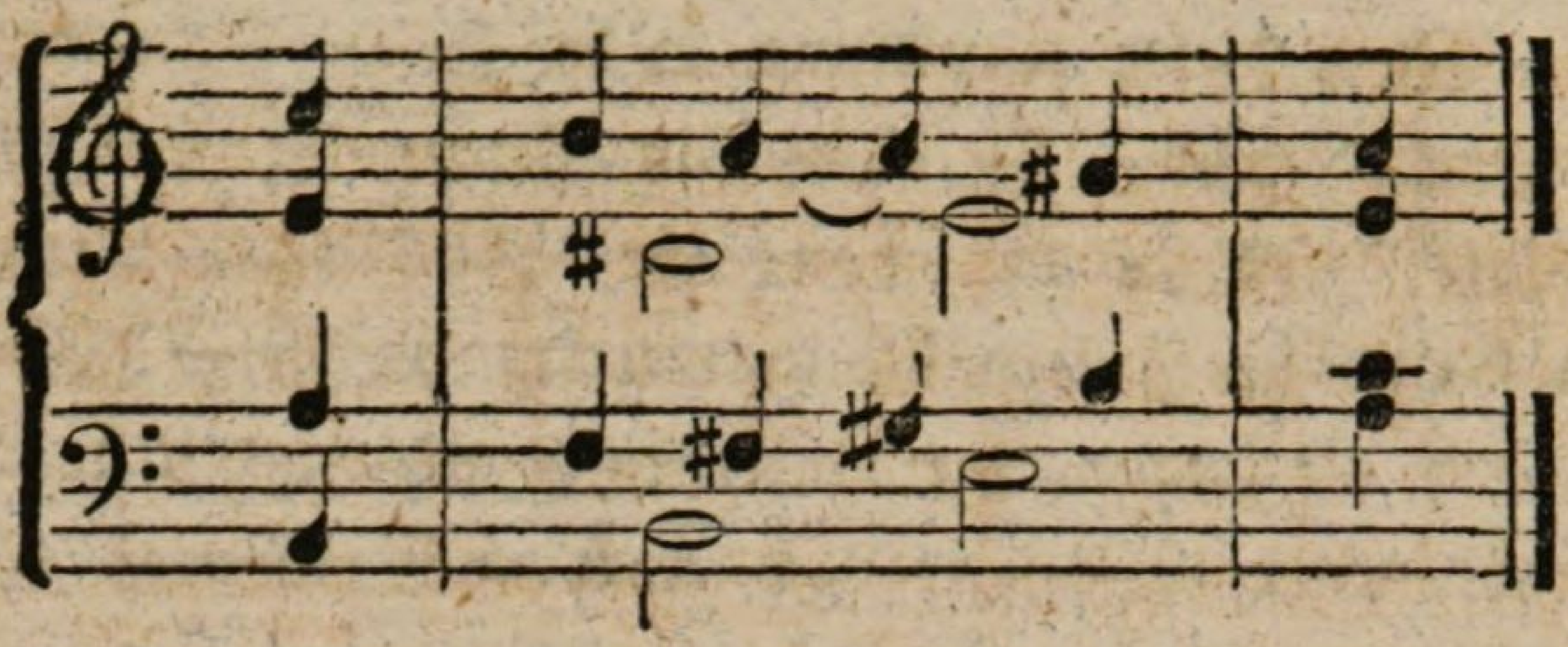


Wenn dieser Dreiklang in der freien Schreibart gebraucht wird, so kann im Stammaccorde die Quinte, und in den von ihm abgeleiteten Accorden dasjenige Intervall, in welches die kleine Quinte durch die zweimalige Umkehrung verwandelt wird, unvorbereitet eintreten, und auch noch zuweilen auf eine ungewöhnliche Art fortschreiten.

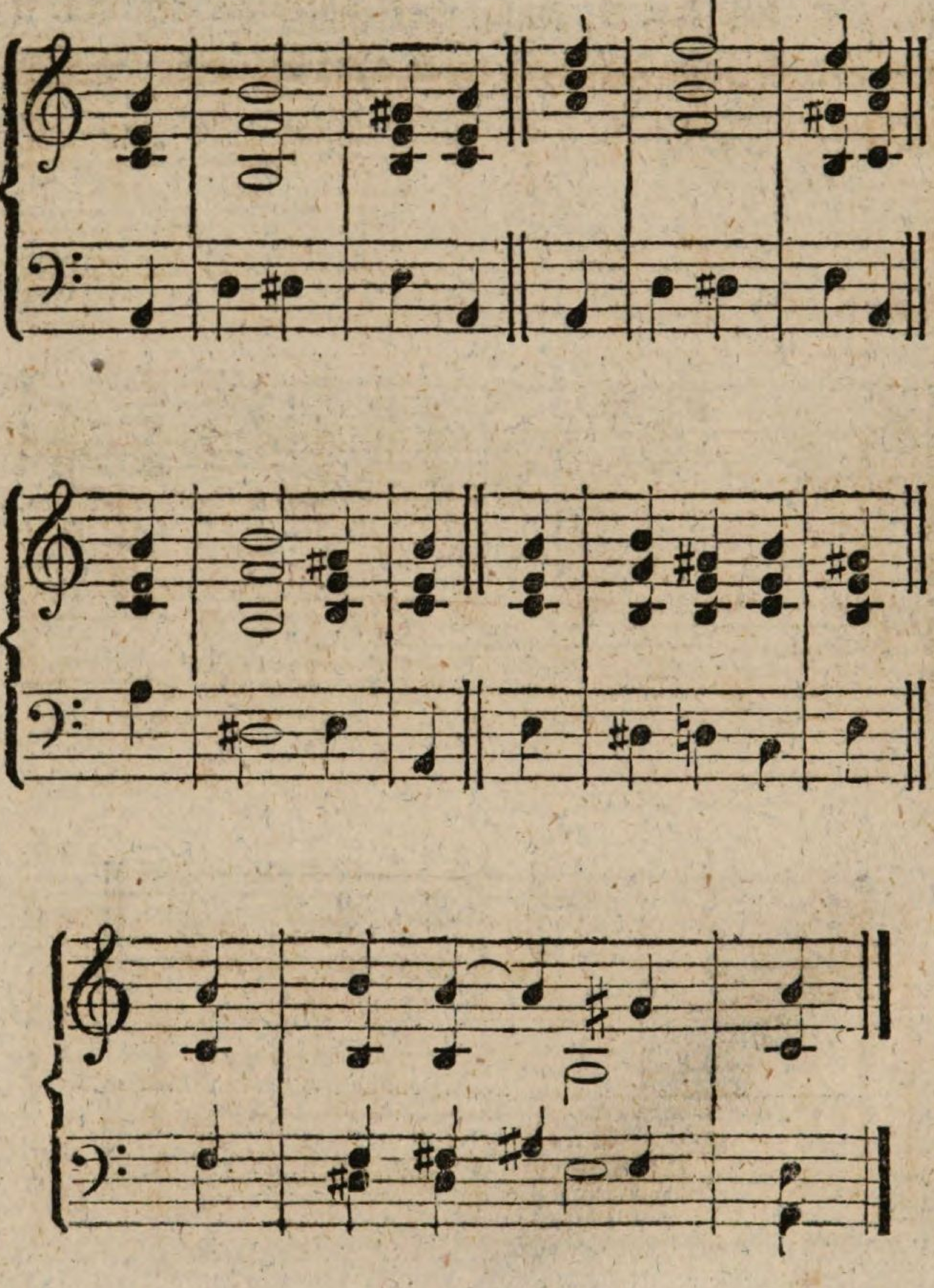
Beispiele hiervon, und zwar vom Stammaccorde, sind bei No. 8, vom Sextenaccorde bei No. 9 und endlich vom Quartsextenaccorde bei No. 10 aufgeführt.

No. 8.

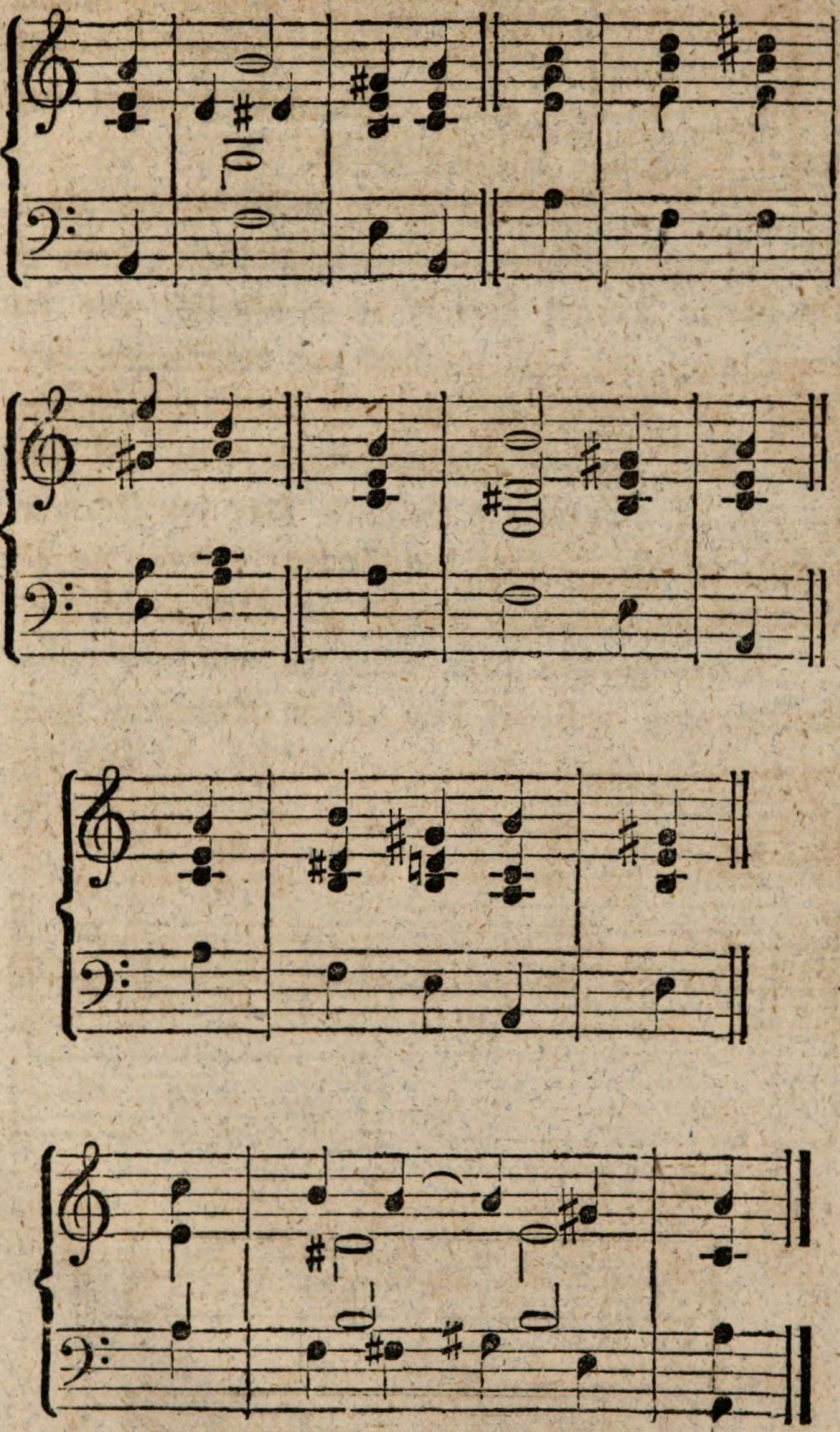




No. 9.



No. 10.

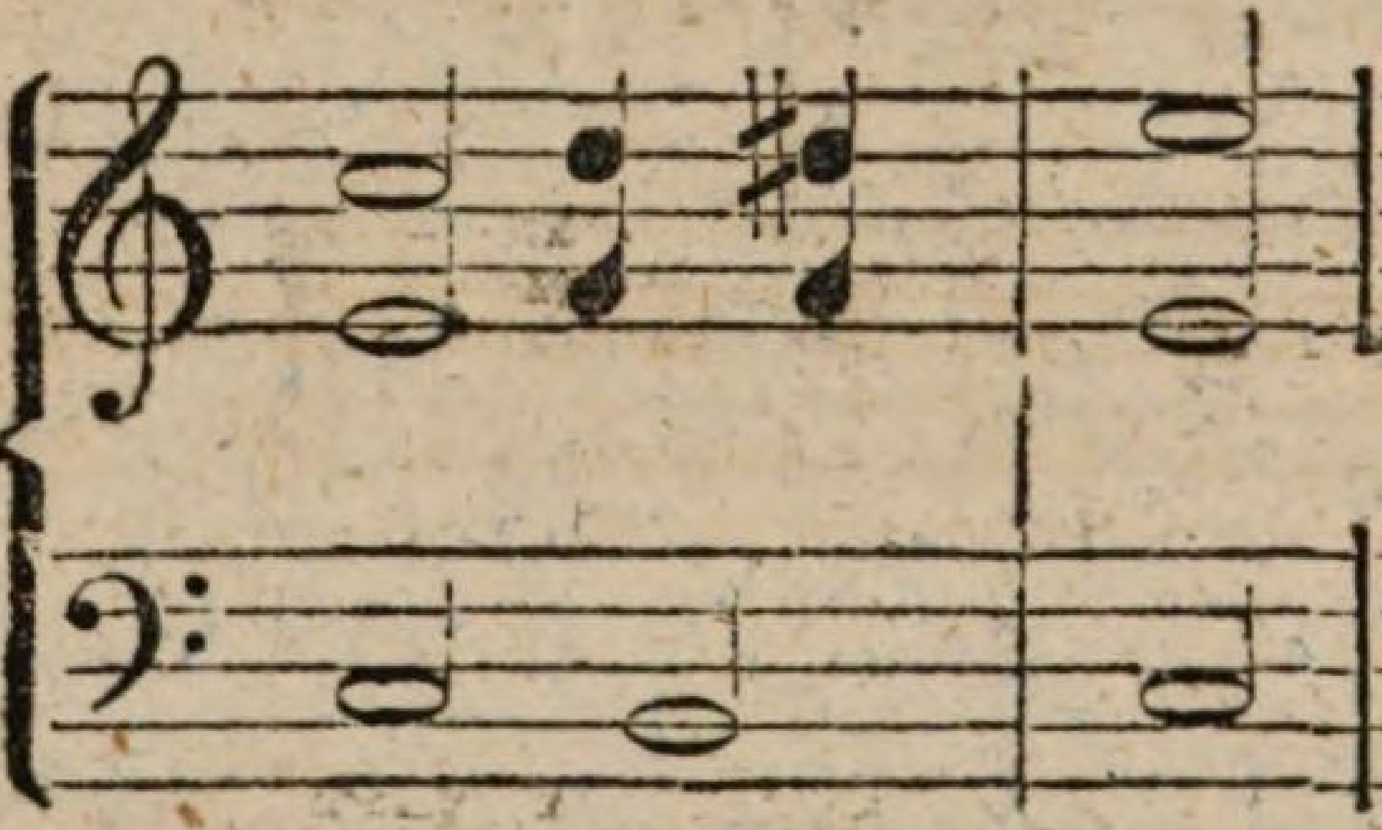


Es kann dieser Dreiklang mit seinen beiden Umkehrungen in der freien Schreibart auch noch in Beziehung auf die verwandte harte Tonart ausgeübt werden, in welchem Falle er seinen Sitz auf der siebenten Klangstufe derselben erhält.

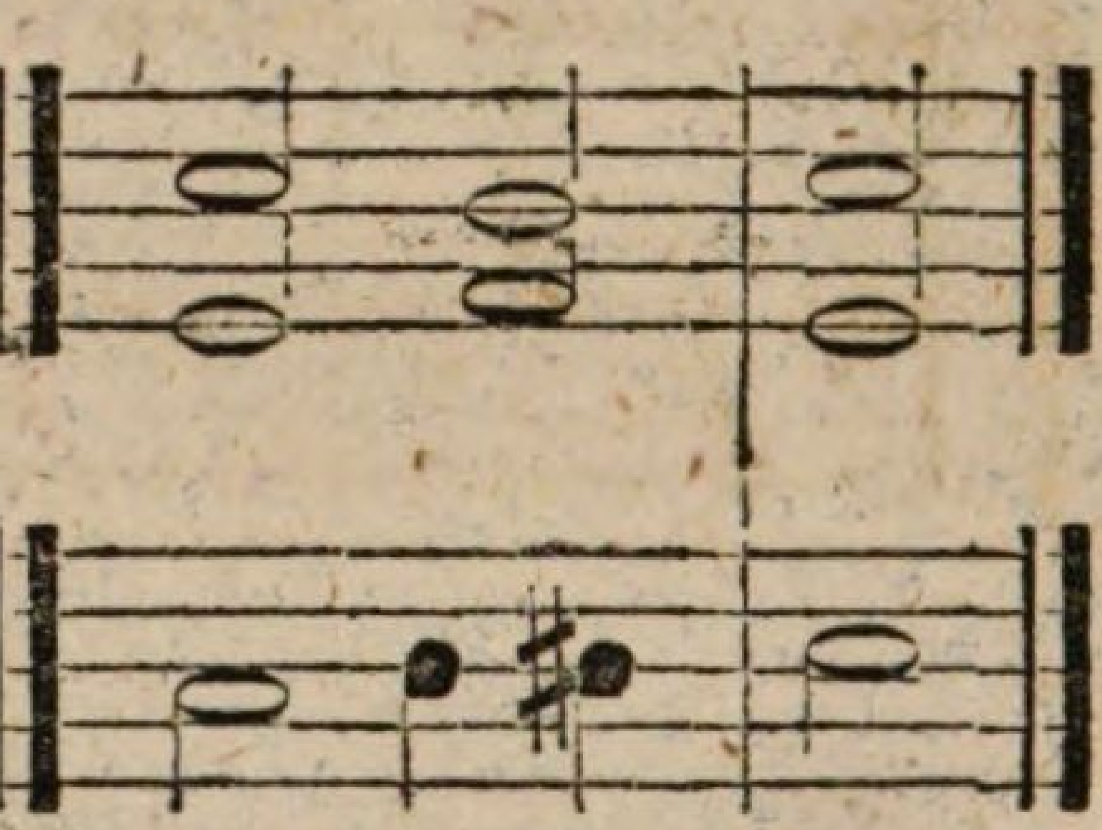
Jedoch ist seine Anwendung in der weichen Tonart viel gebräuchlicher und mannigfaltiger; denn in der harten Tonart kommt er gewöhnlich nur im Durchgange, und dazu meistens nur dreistimmig vor, indem der minderwohlklingende Dreiklang auf der nämlichen Klangstufe ihm vorhergeht, wie aus dem bei No. 11 aufgestellten Beispiele über den Stammaccord, bei No. 12 über den Sexten- und bei No. 13 über dessen Quartsextenaccord zu erkennen ist.

Demungeachtet kann man ihn und seine beiden Umkehrungen auch auf dem guten Takttheile ganz frei eintreten lassen; man sehe No. 14, 15 und 16.

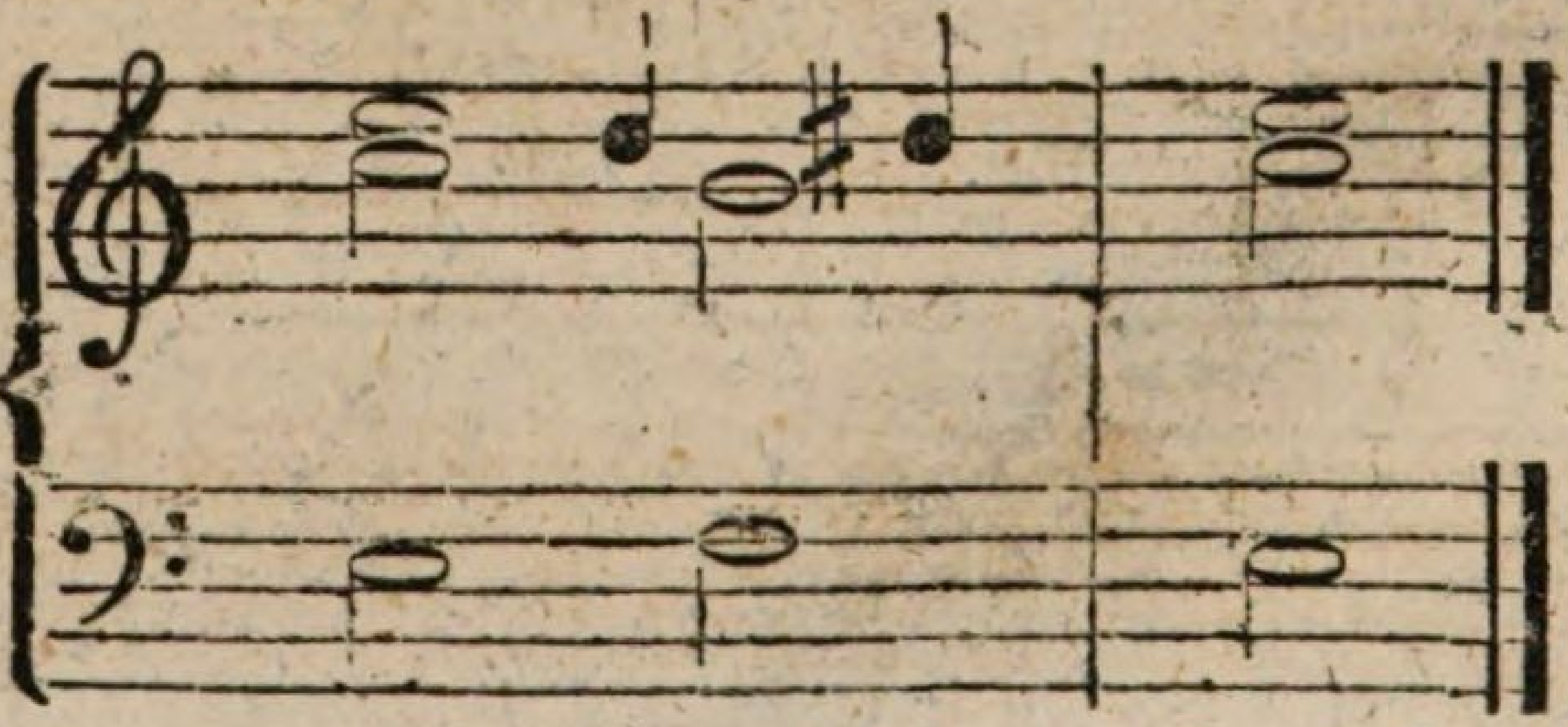
No. 11.



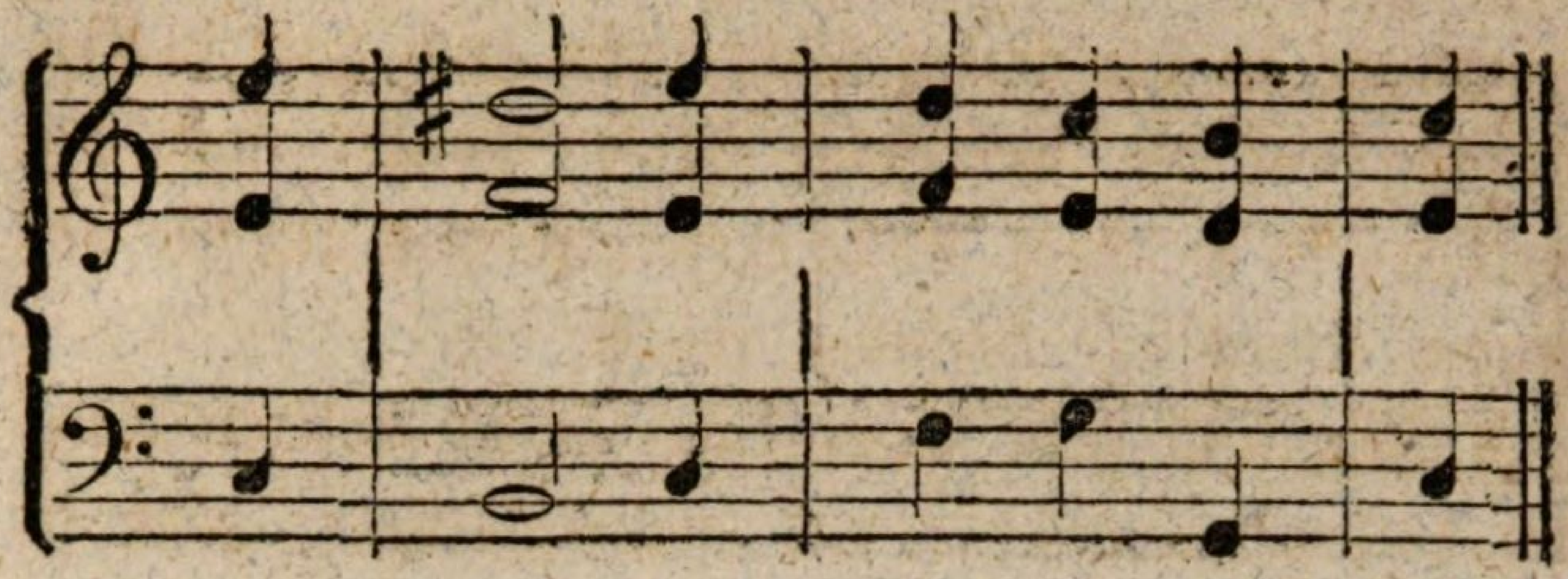
No. 12.

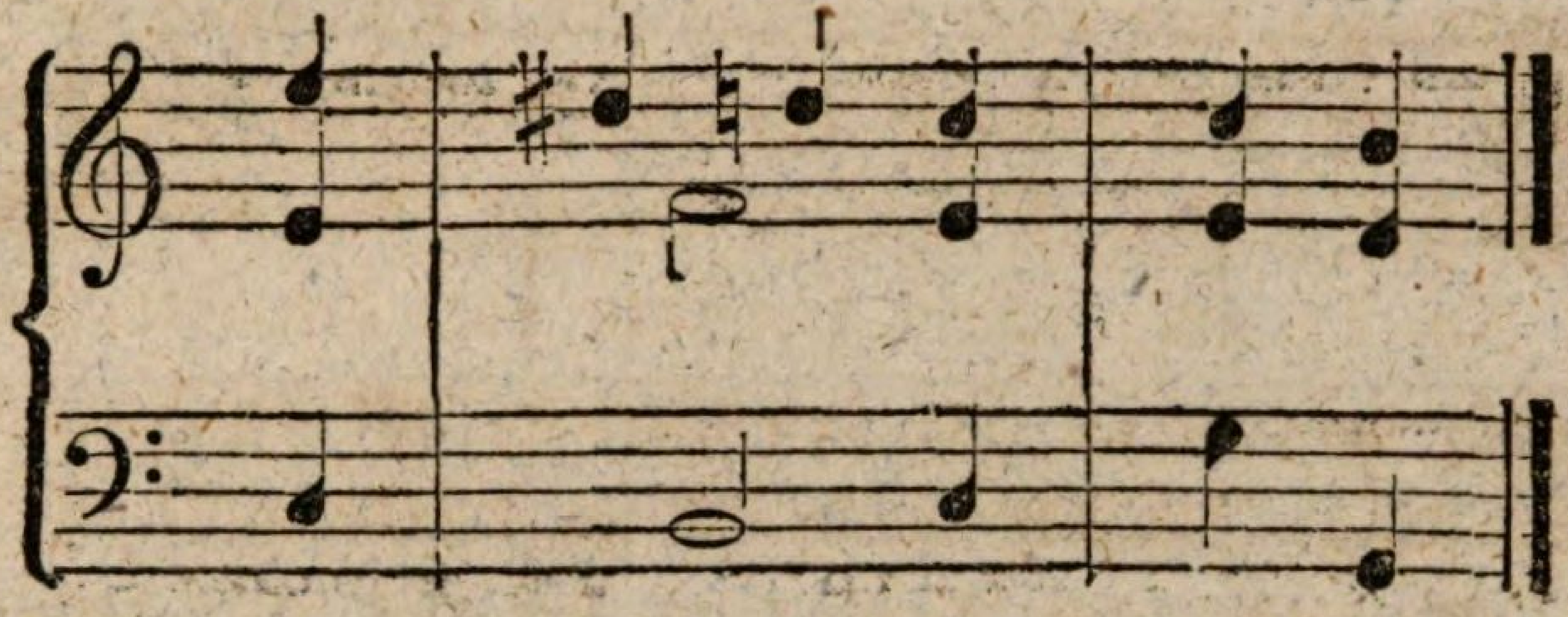


No. 13.

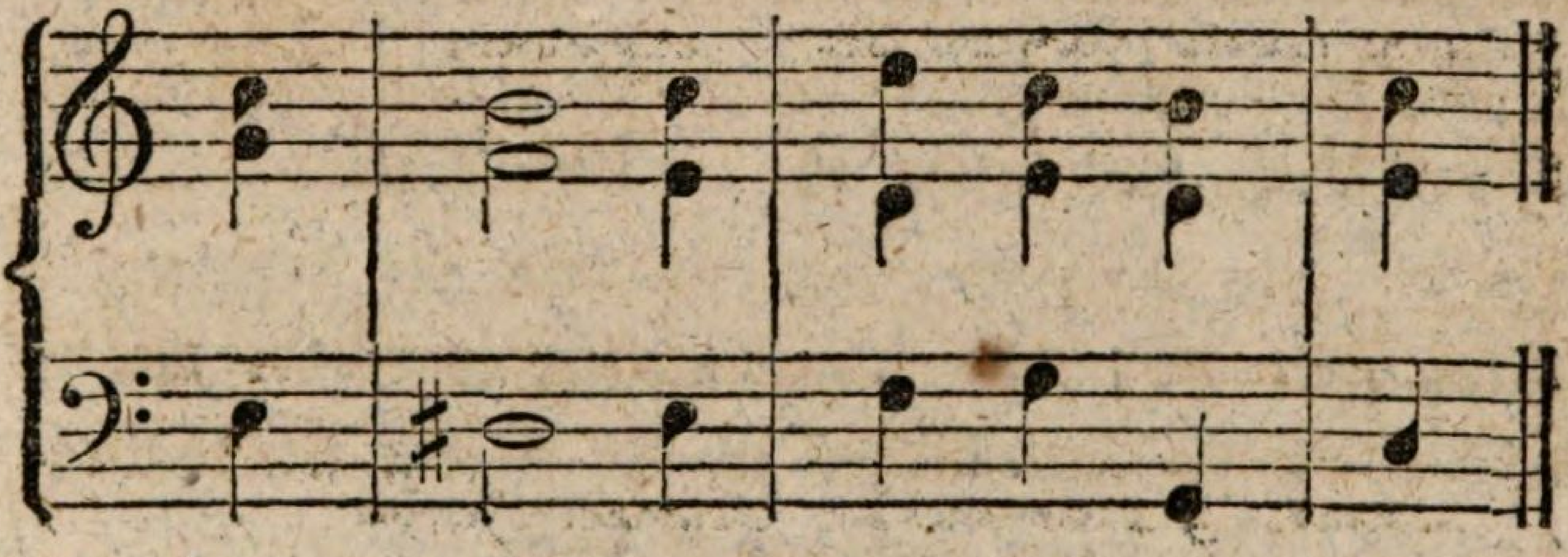


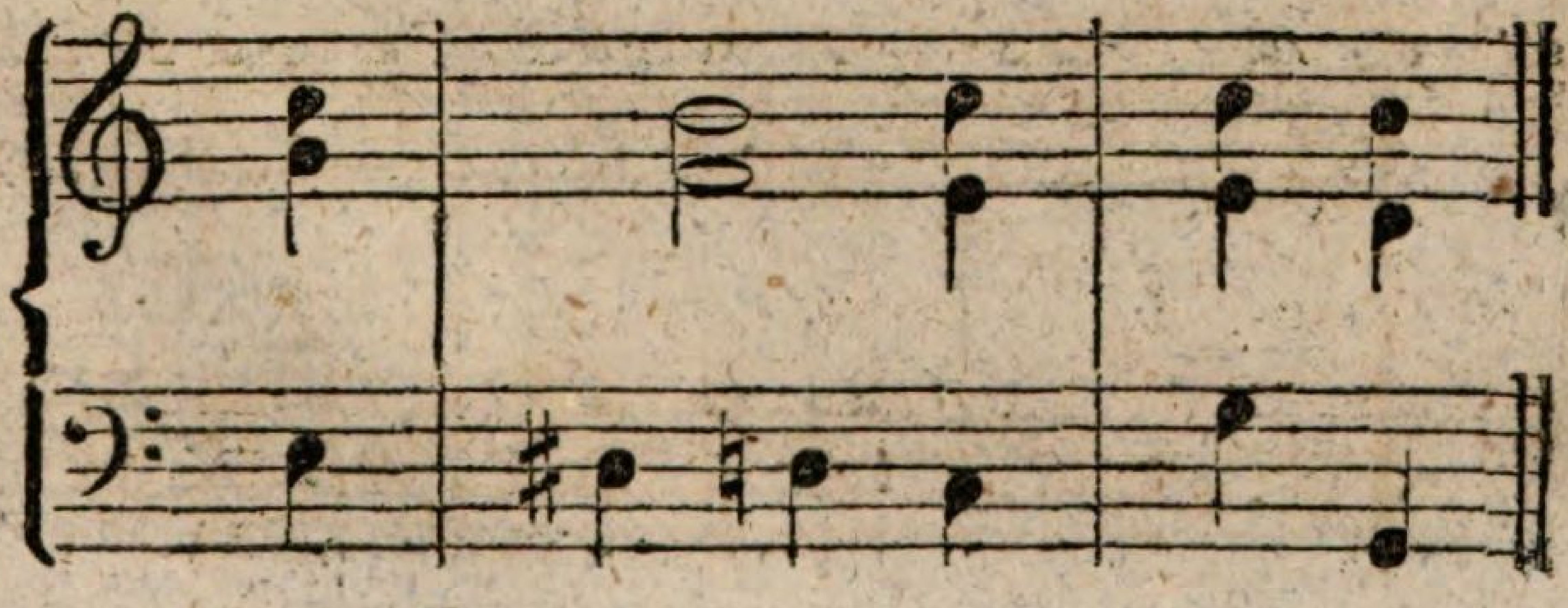
No. 14.



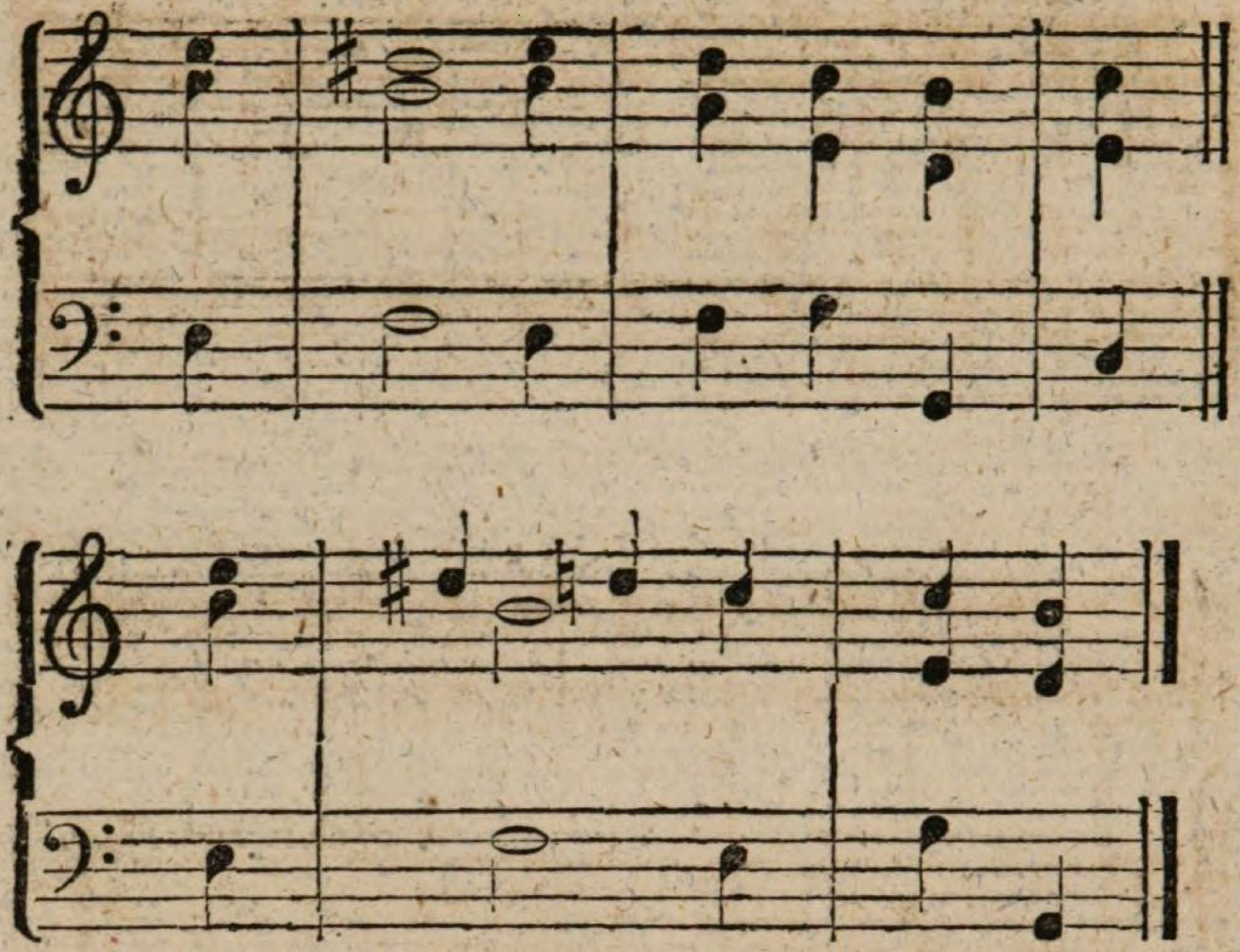


No. 15.



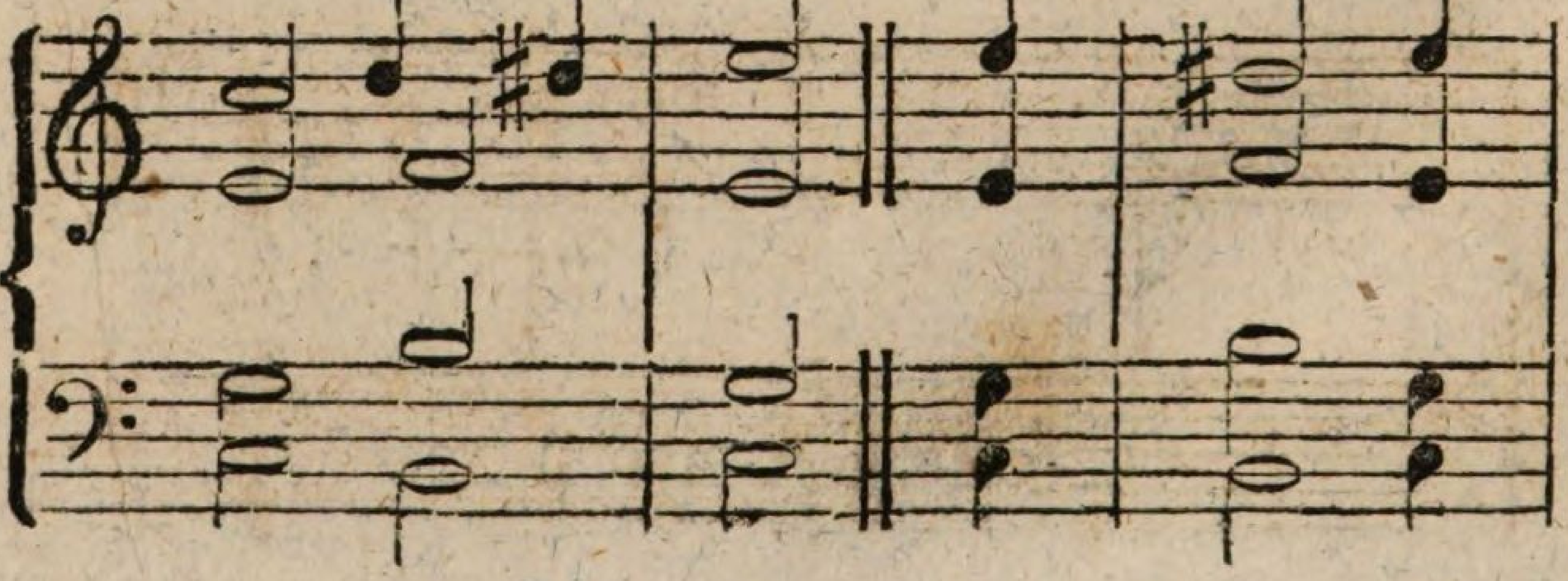


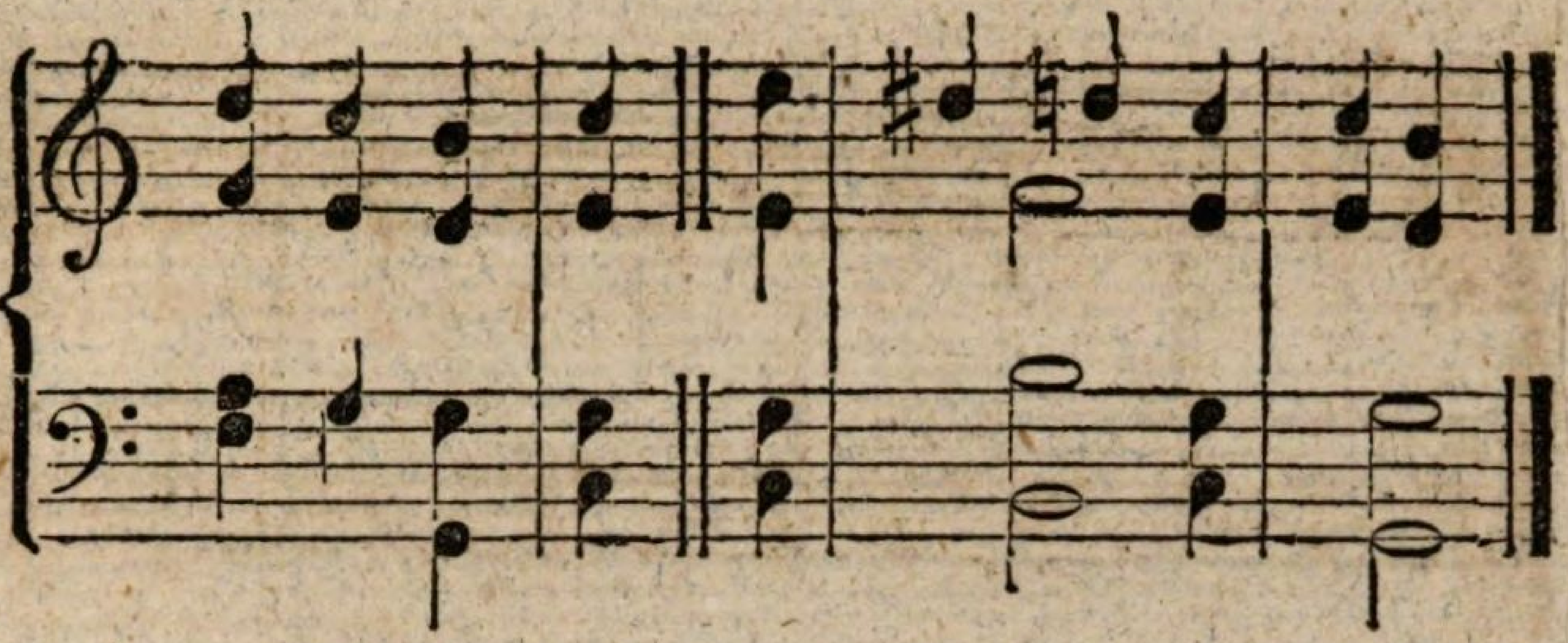
No. 16.



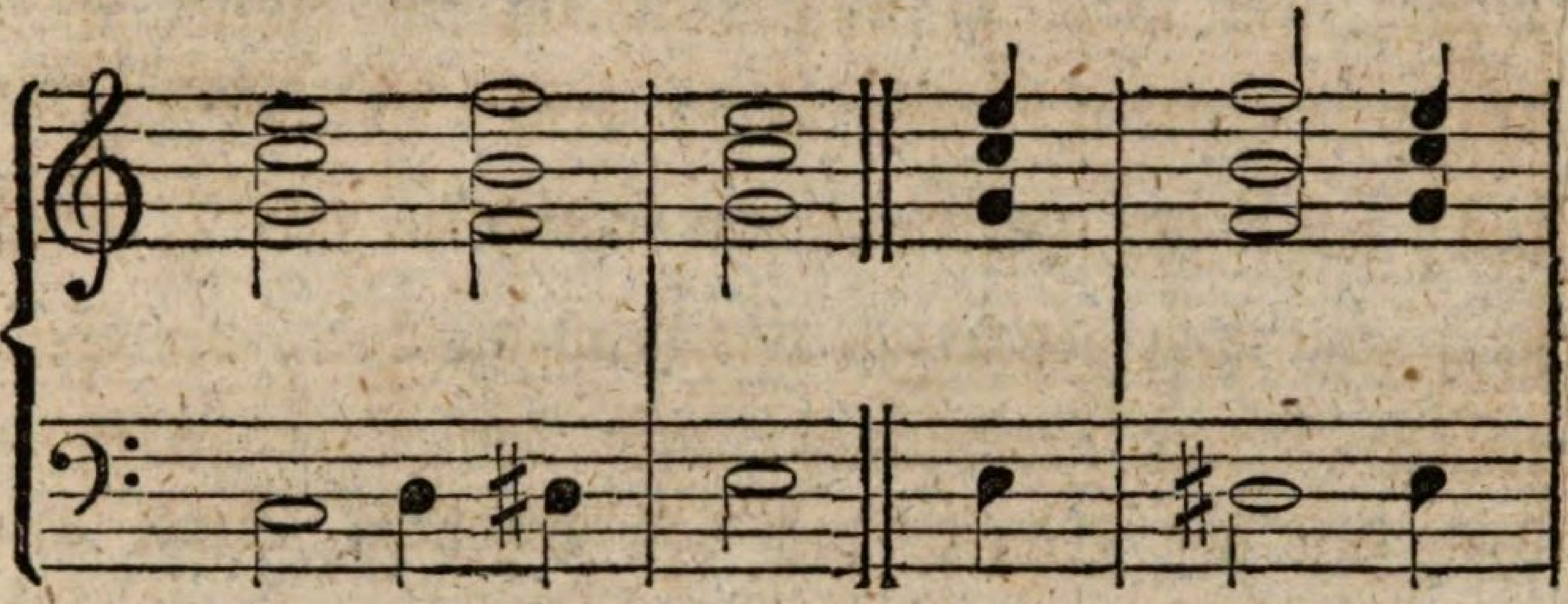
Mit gehöriger Umsicht kann jedoch in diesem Falle sowohl der Stammaccord als seine Umkehrungen auch zum vierstimmigen Gebrauch eingerichtet werden, wenn im Stammaccorde die Octave des Grundtones, am besten in der tiefern Mittelstimme, wie bei No. 17, im Sextenaccorde die verdoppelte Terz, No. 18, und im Quartsextenaccorde wieder die Octave des Grundtones in der tiefern Mittelstimme, No. 19, dazu genommen wird.

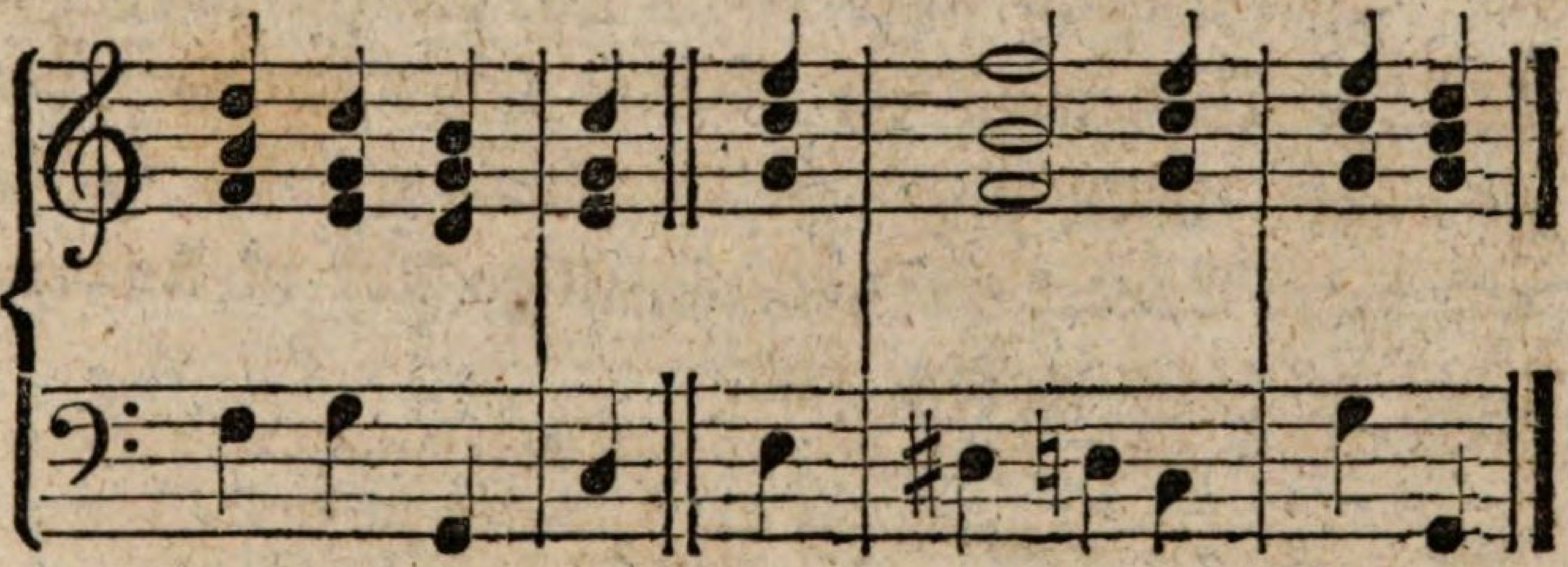
No. 17.



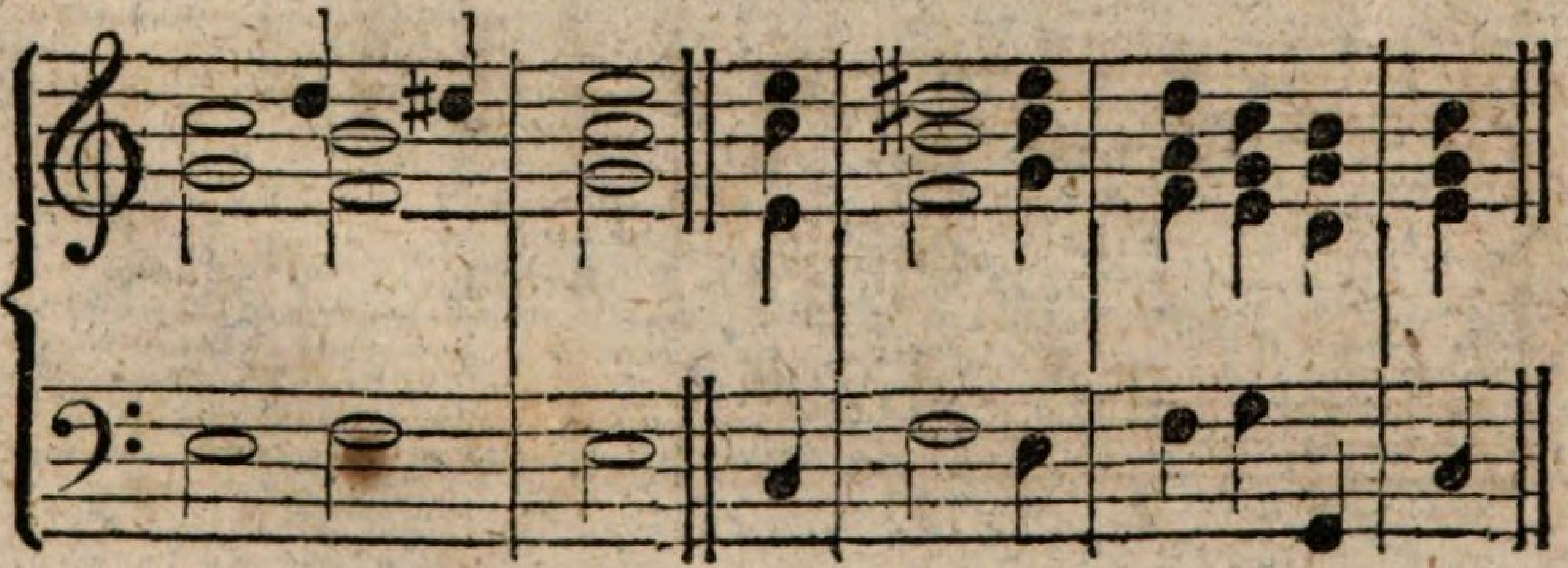


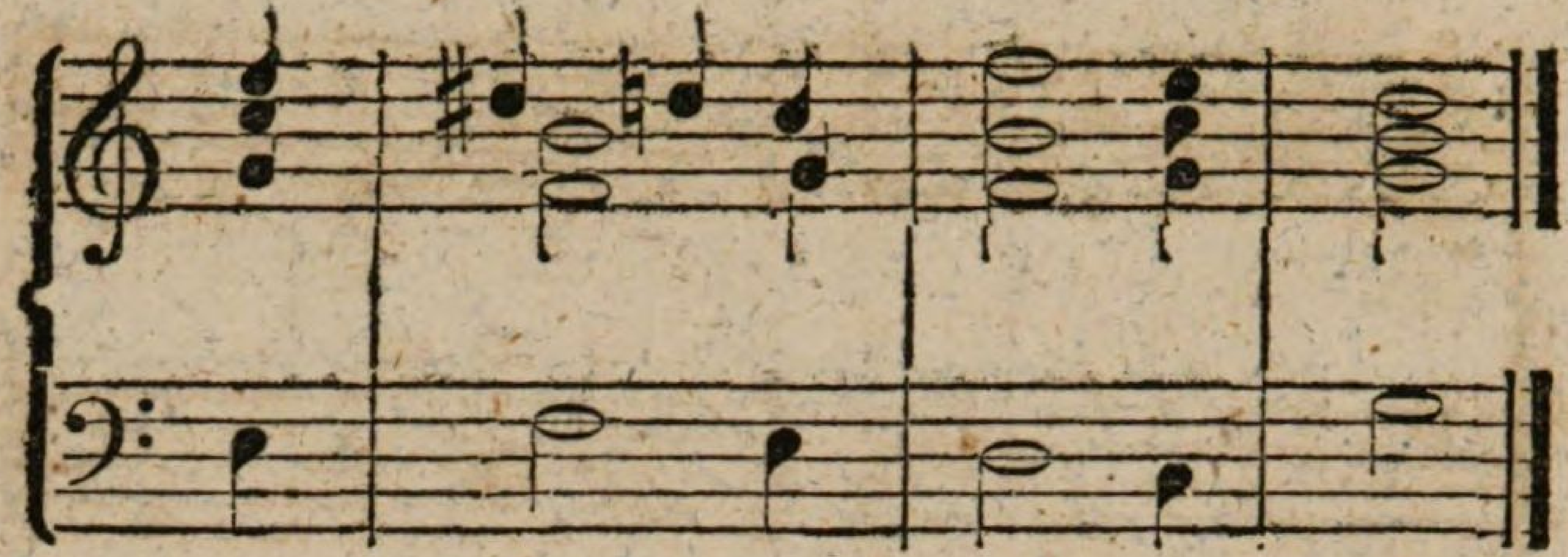
No. 18.





No. 19.

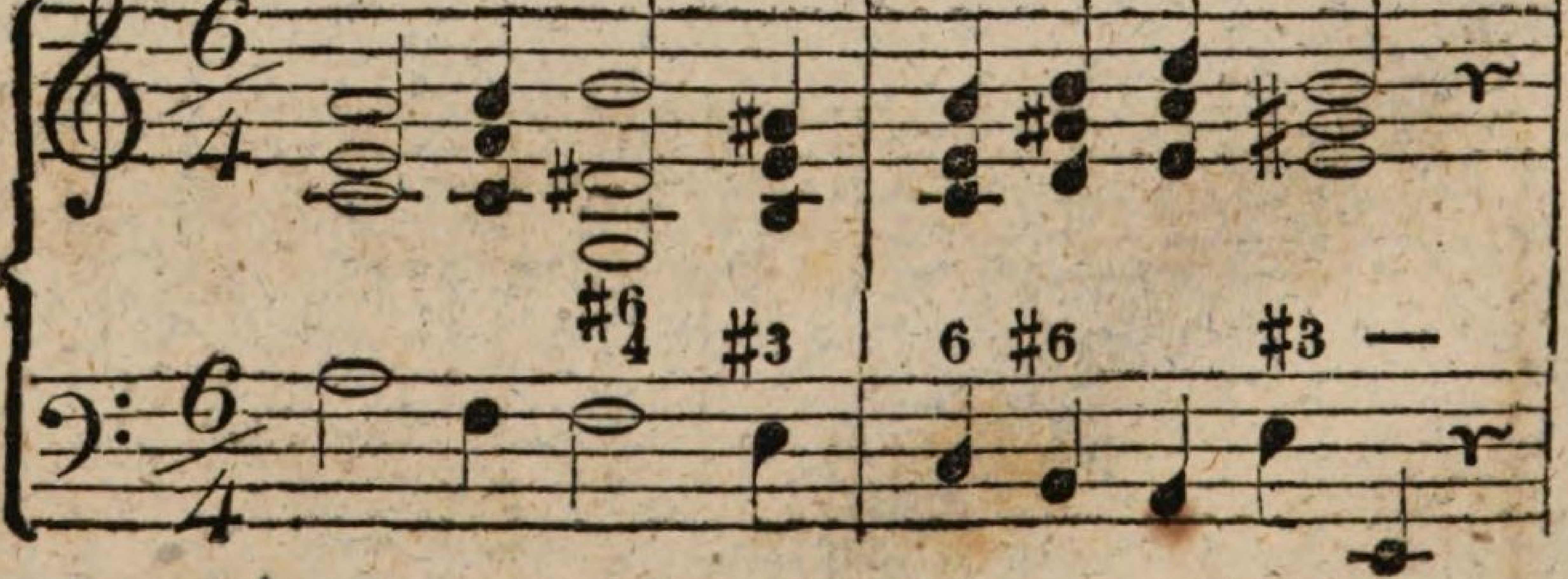


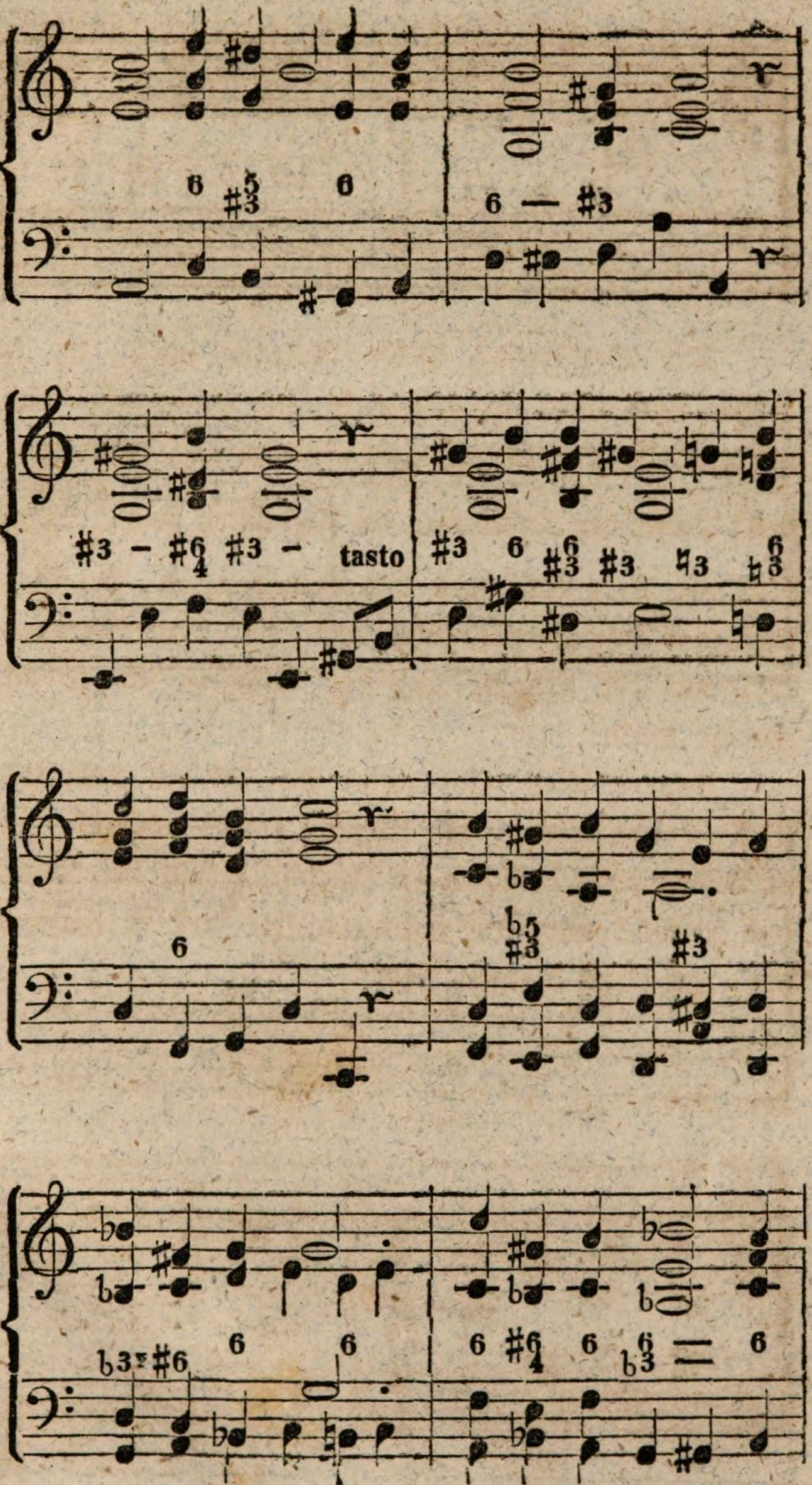


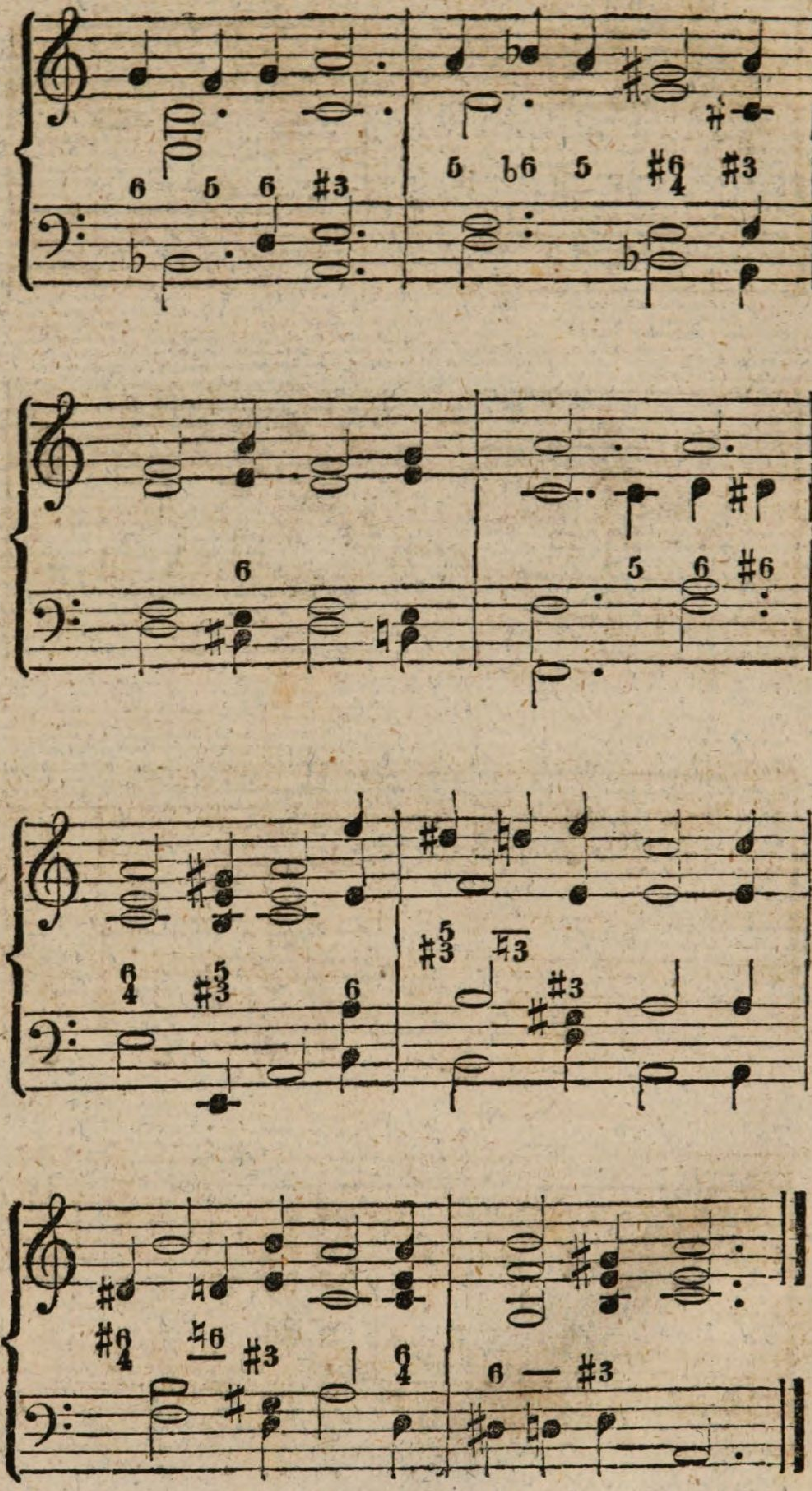
Die Bezifferung dieser Accorde muß, da sie bisher noch nicht so allgemein im Gebrauche sind, um aller Irrung vorzubeugen, genau angegeben werden; daher der Dreiklang am füglichsten mit $\frac{5}{3}$, nebst dem zur Terz gehörigen Erhöhungszeichen, der Sextenaccord wie gewöhnlich, und der Quartsextenaccord mit der Quarte und der erhöhten Sexte angezeigt wird.

Zum Schluß folgt unter No. 20 ein Uebungsstück, worin sowohl der Stammaccord als auch seine beiden Umkehrungen in Beziehung auf die weiche und harte Tonart auf mannigfaltige Art in Anwendung gebracht worden sind.

No. 20.




tasto



c. Gebrauch und Fortschreitung des dissonirenden Dreiklanges mit der großen Terz und übermäßigen Quinte, und seiner beiden Umkehrungen.

Dieser Dreiklang, den man auch den übermäßigen zu nennen pflegt, bewirkt eine noch größere Beunruhigung für das Gemüth, als die beiden vorigen.

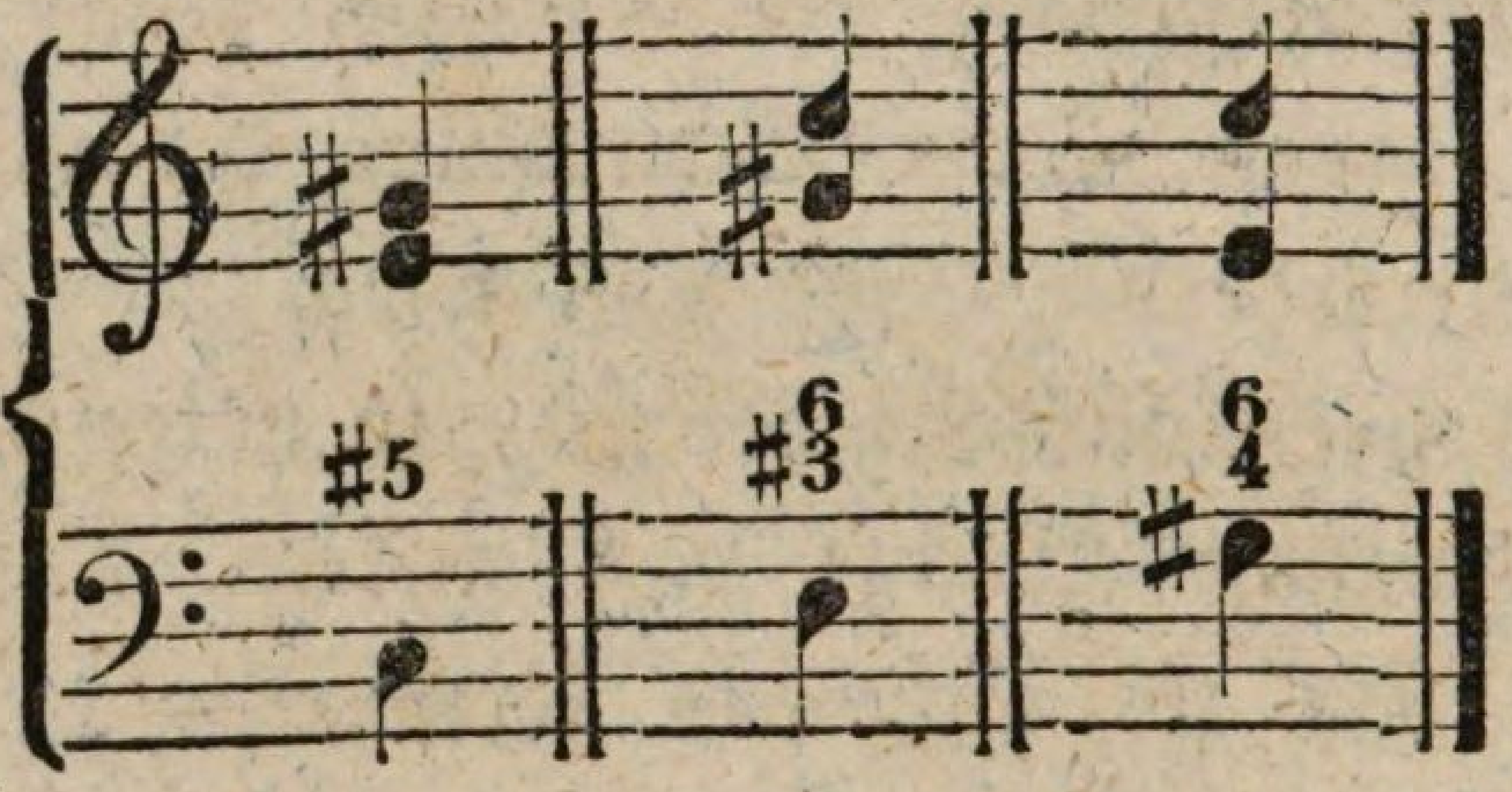
Da die Härte, welche er äußert, durch die übermäßige Quinte verursacht wird, so muß man auch diese, wie jede förmliche Dissonanz, in der strengen Schreibart vorbereiten. Dem ungeachtet wird ihr auch der freie Eintritt in dem Falle gestattet, wenn sie, als Nebendissonanz, die Septime, None u. s. w. begleitet, wovon bei der Behandlung der zusammengesetzten Accorde die Rede seyn wird.

Was ihre Auflösung betrifft, so unterscheidet sich diese übermäßige Quinte von andern Dissonanzen dadurch, daß sie aufwärts fortschreitet, während jene bei ihrer Auflösung eine Stufe herabtreten. Die Ursache hiervon ist, weil sie zugleich der künstliche Leitton der weichen Tonart ist, der jederzeit über sich zu gehen verlangt. Diesem nach ist die Entstehung dieses Dreiklanges in der weichen Tonleiter zu suchen, und findet sich, wenn über die dritte Klangstufe derselben, die fünfte als Terz, und die siebente zufällig erhöhte als Quinte gesetzt wird; daher sein Gebrauch eigentlich auch nur in der weichen Tonart Statt finden sollte.

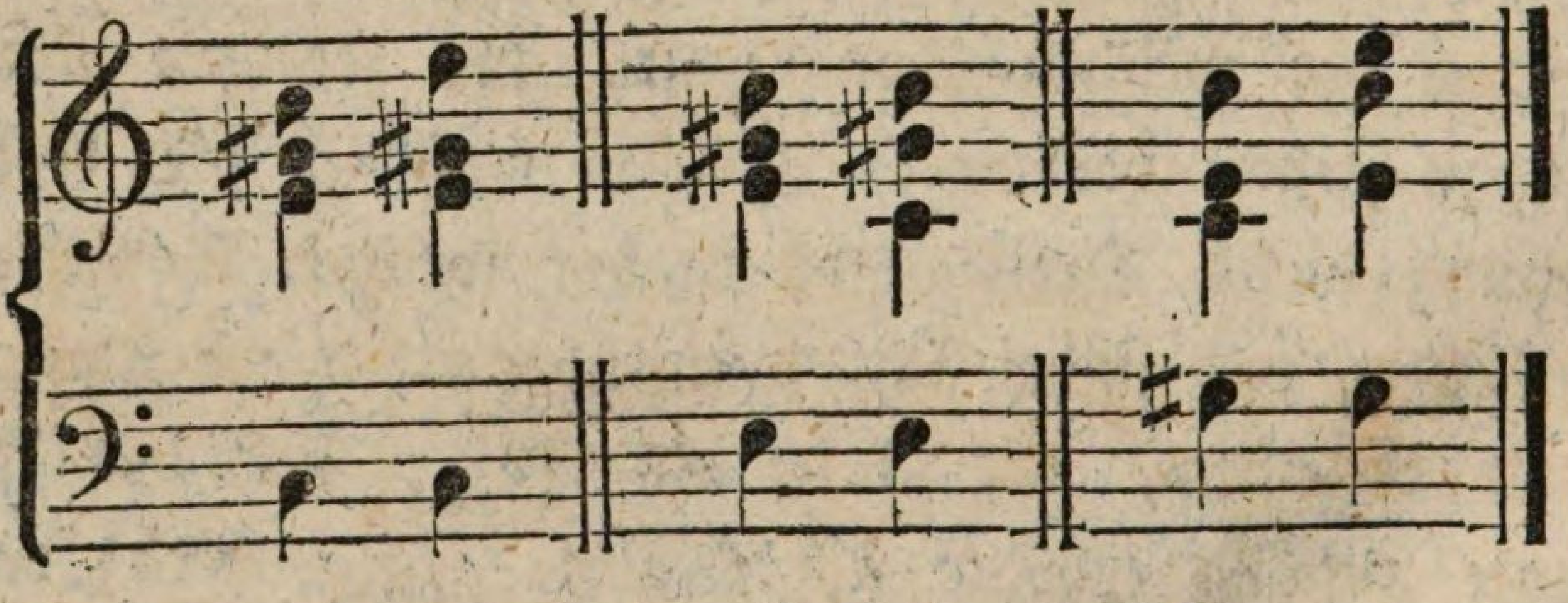
In welchem Falle er jedoch auch eine Beziehung auf die harte Tonart erhalten kann, wird weiter unten erörtert werden.

Es ist dieser Dreiklang seiner Entstehung nach ebenfalls nur dreistimmig, und er leidet so wie die andern, auch zwei Umkehrungen, wie bei No. 1. Gleichwohl kann nicht nur der Stammaccord, sondern auch der von ihm abgeleitete Sexten- und Quartsextenaccord ohne Zwang durch Verdopplung eines oder des andern Intervalls vierstimmig gebraucht werden, wie bei No. 2, 3, und 4 dargestellt ist.

No. 1.



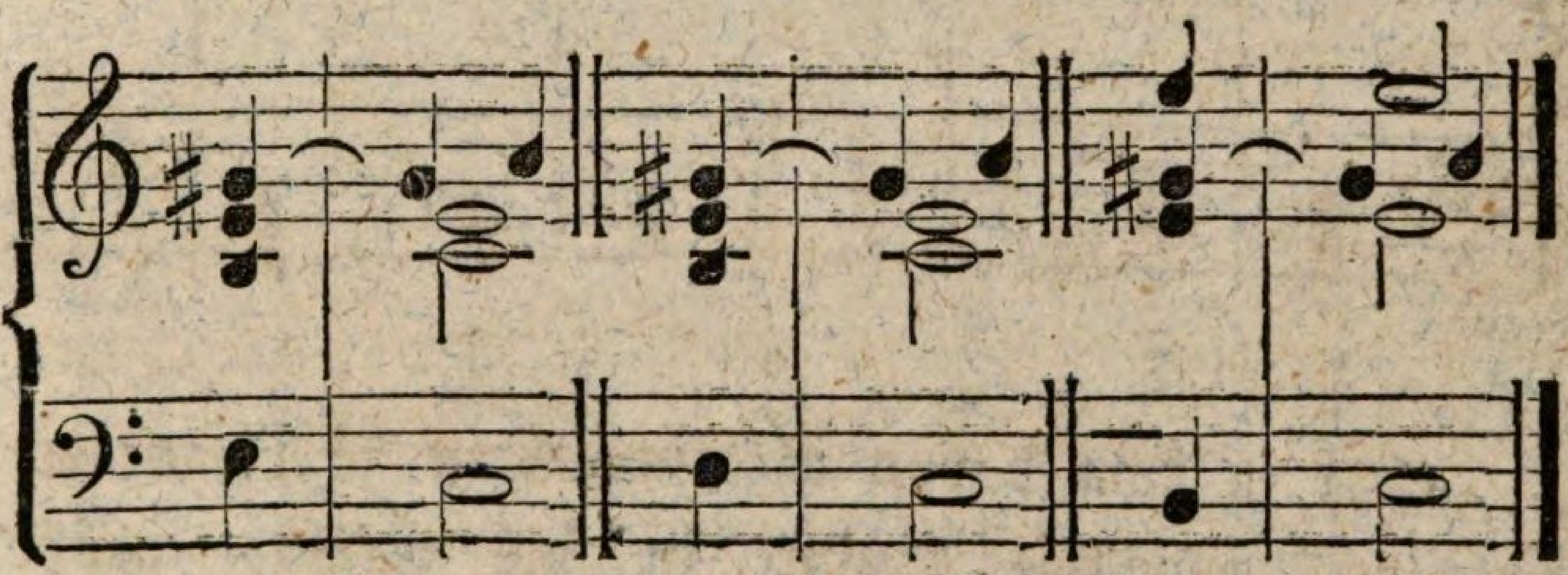
No. 2. No. 3. No. 4.



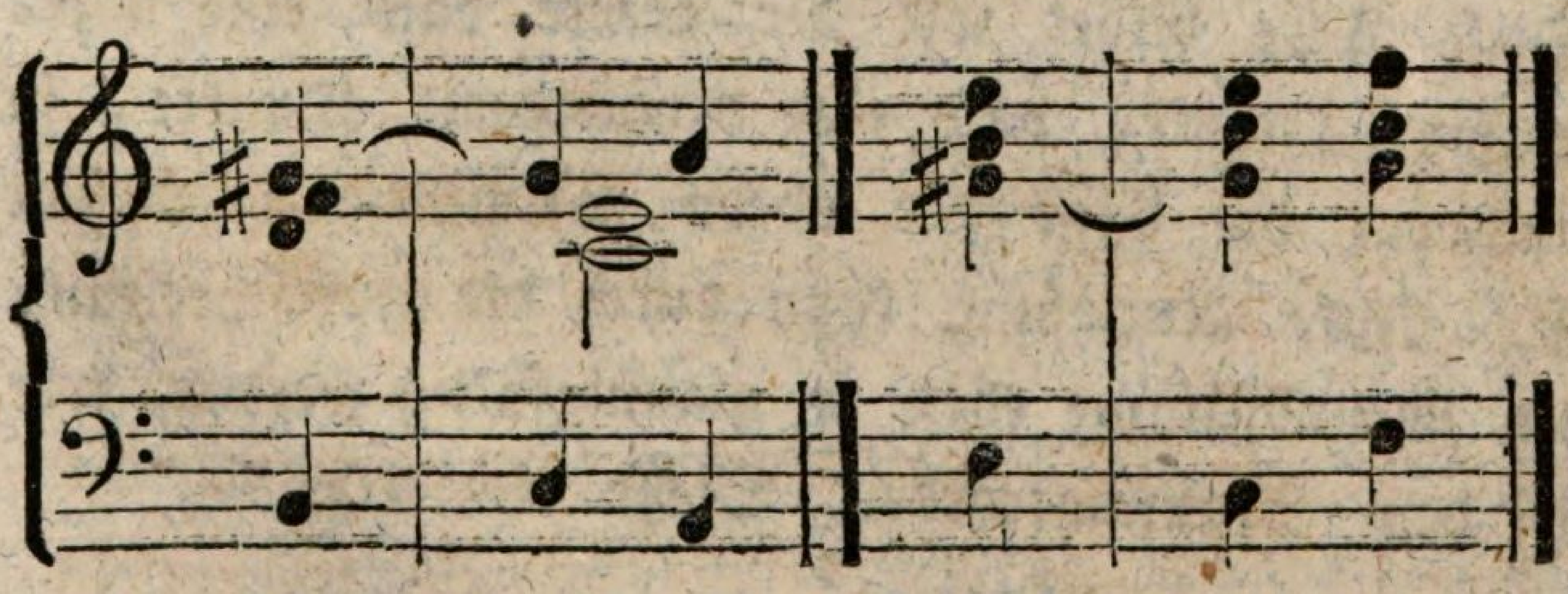
Die praktische vierstimmige Anwendung des Stammaccordes, so wie insbesondere die Auflösung der übermäßigen Quinte in verschiedene consonirende

Intervalle, vermittelst der mannigfaltigen Fortschreitung des Basses, ist in folgenden Beispielen dargestellt, und zwar: bei No. 5, die Auflösung derselben in die Sexte, bei No. 6 in die Octave, bei No. 7 in die Terz, bei No. 8 in eine frei eintretende Septime, wo die Vorausnahme einer durchgehenden Note zum Grunde liegt; und endlich bei No. 9 in die kleine Quinte, gleichfalls vermittelst der Vorausnahme einer durchgehenden Note, welche beiden letztern Fälle eigentlich dem freien Style angehören.

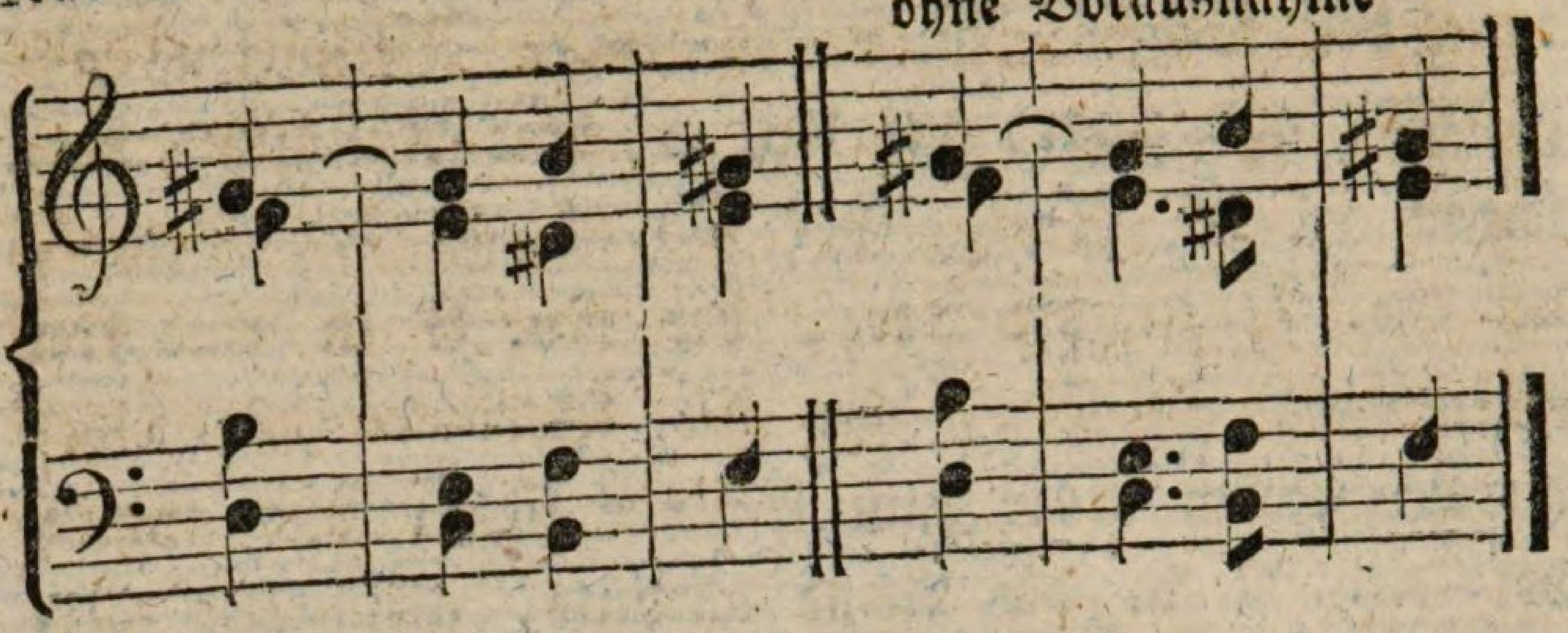
No. 5.



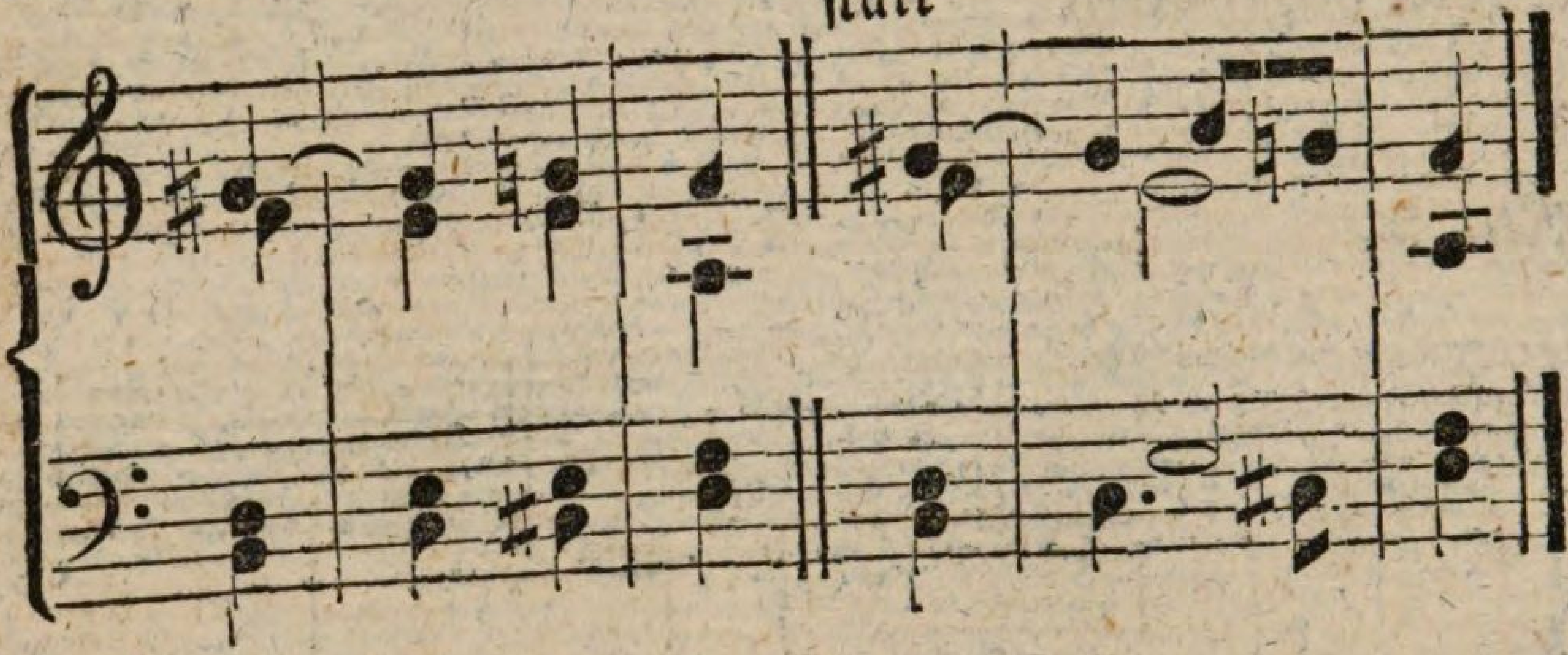
No. 6. No. 7.



No. 8.

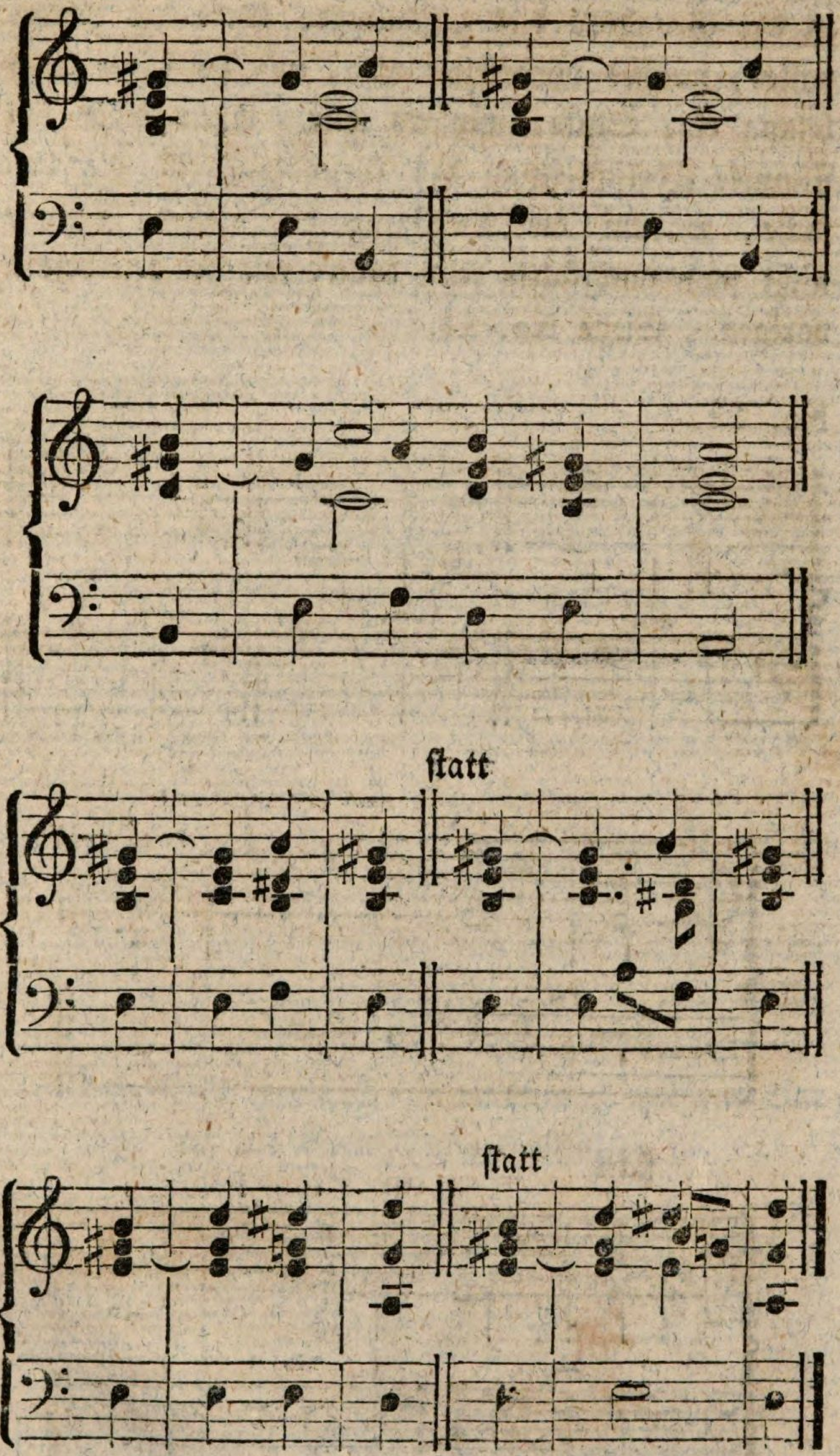


No. 9.



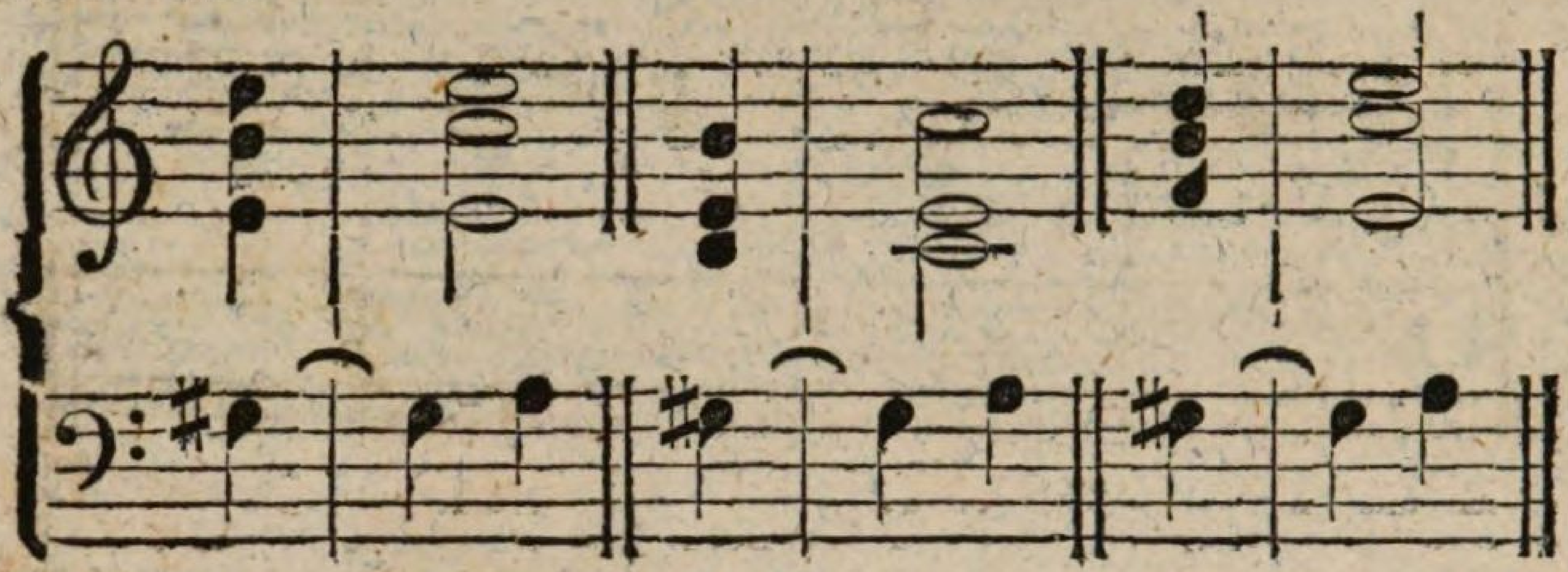
Da in dem davon abstammenden Sextenaccorde die übermäßige Quinte in die zufällig große Terz verwandelt wird, so muß auch diese in der gebundenen Schreibart vorherliegen und auflösen. Diese Terz bildet mit der Sexte bald eine übermäßige Quinte, bald eine verminderte Quarte, je nachdem die Lage der obern Stimmen beschaffen ist. Ihre Auflösung kann durch die Fortschreitung der Grundstimme eben so mannigfaltig werden, wie bei dem Stammaccorde. Siehe No. 10.

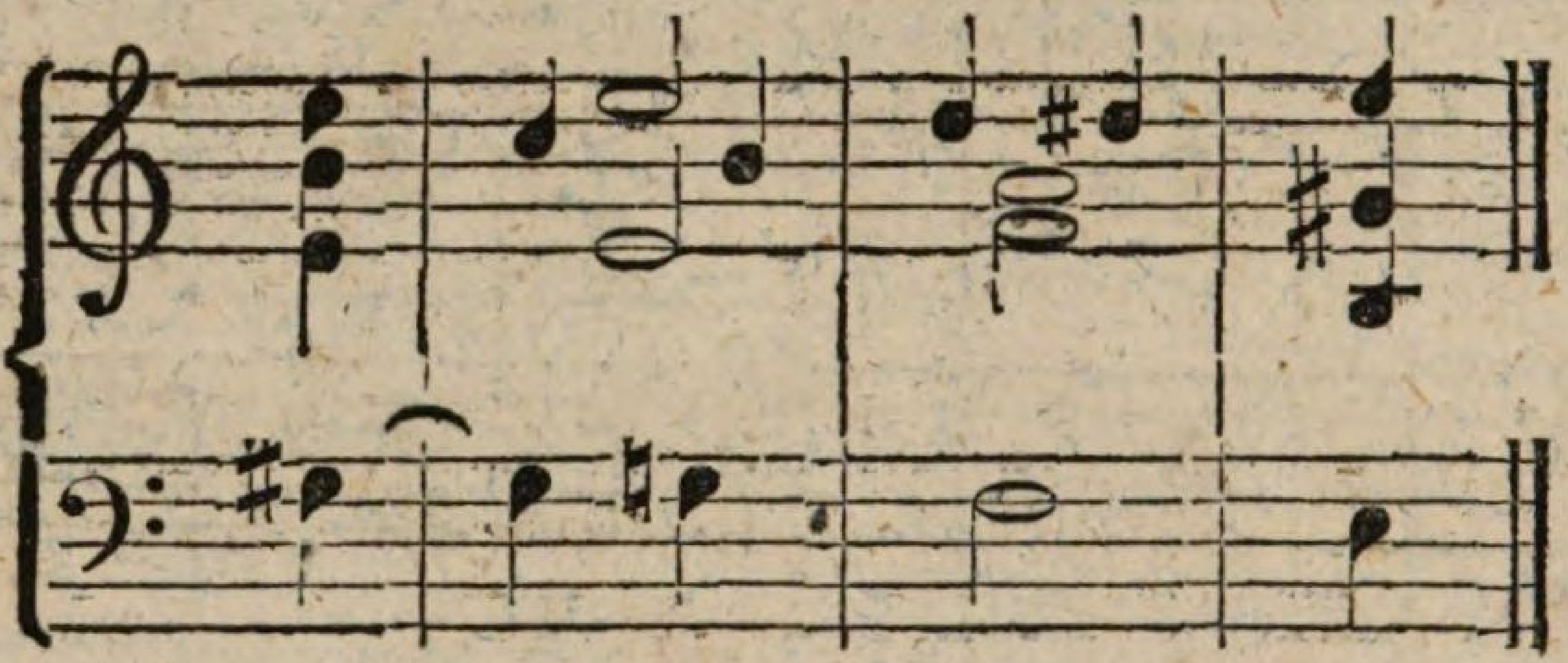
No. 10.



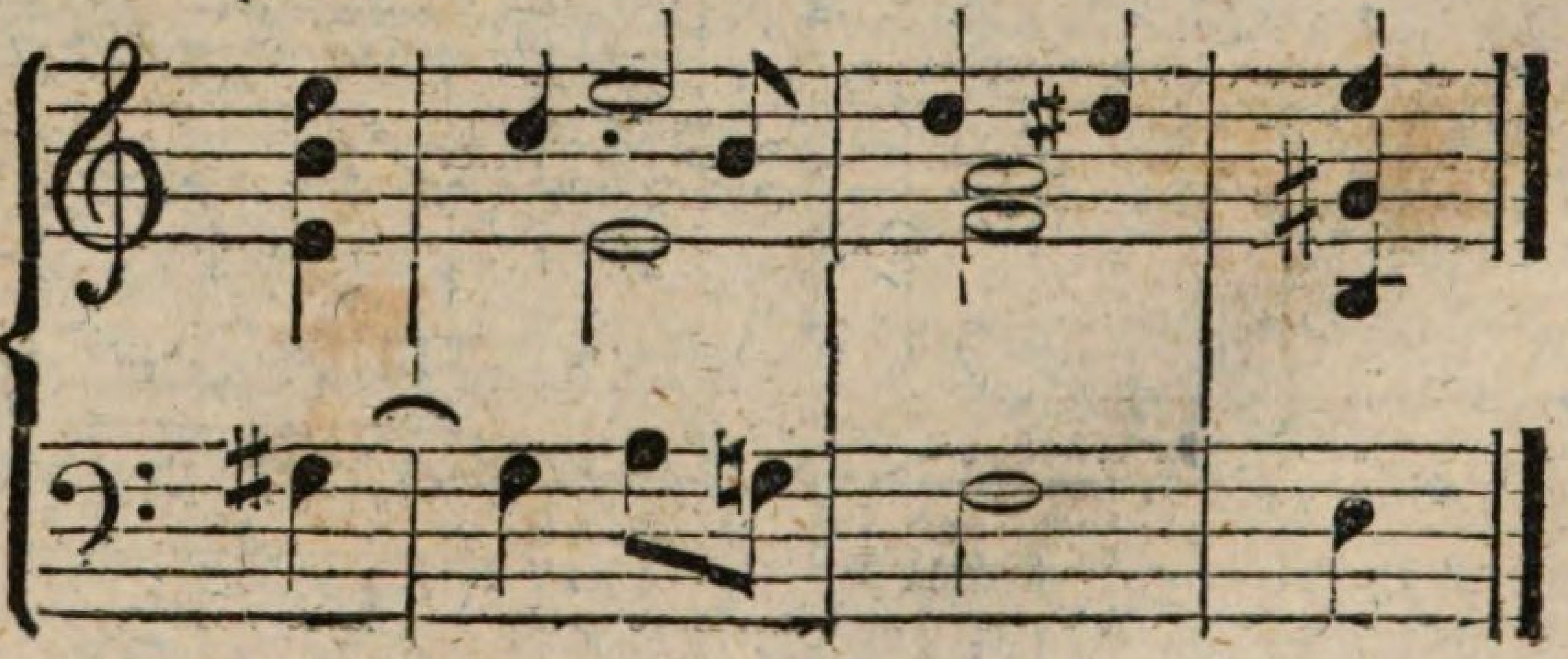
In der zweiten Umkehrung dieses Dreiklanges ist der Grundton das dissonirende Ende des Intervalles, welches vorbereitet wird, und bei seiner Auflösung eine Stufe aufwärts tritt. Eben diese bestimmte Fortschreitung des Grundtones ist die Ursache, warum die Auflösung bei diesem Accorde nicht so mannigfaltig seyn kann, wie bei den beiden vorigen. Siehe No. 11.

No. 11.





statt



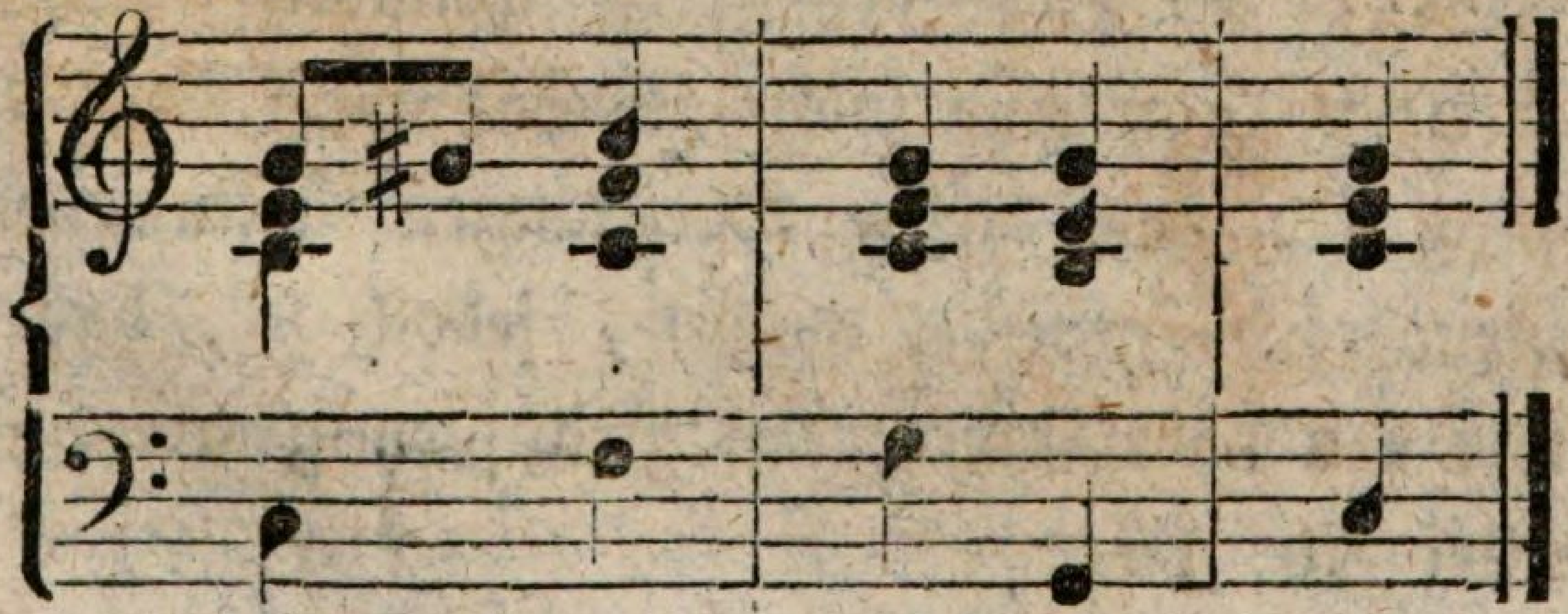
In der freien Schreibart wird der übermäßige Dreiklang meistens nur im Durchgange oder in der schlechten Taktzeit angewendet, und zwar so, daß ihm der große Dreiklang vorhergeht, wobei bloß die große Quinte durch einen kleinen halben Ton in die übermäßige frei übertritt, wie bei No. 12.

Eben so wie im Stammaccorde die übermäßige Quinte, kann auch in dem von ihm abstammenden Sextenaccorde die große Terz im Durchgange unvorbereitet eintreten, wenn die kleine Terz eines Sextenaccordes, durch einen kleinen halben Ton steigend, in die große übergeht, wie bei No. 13.

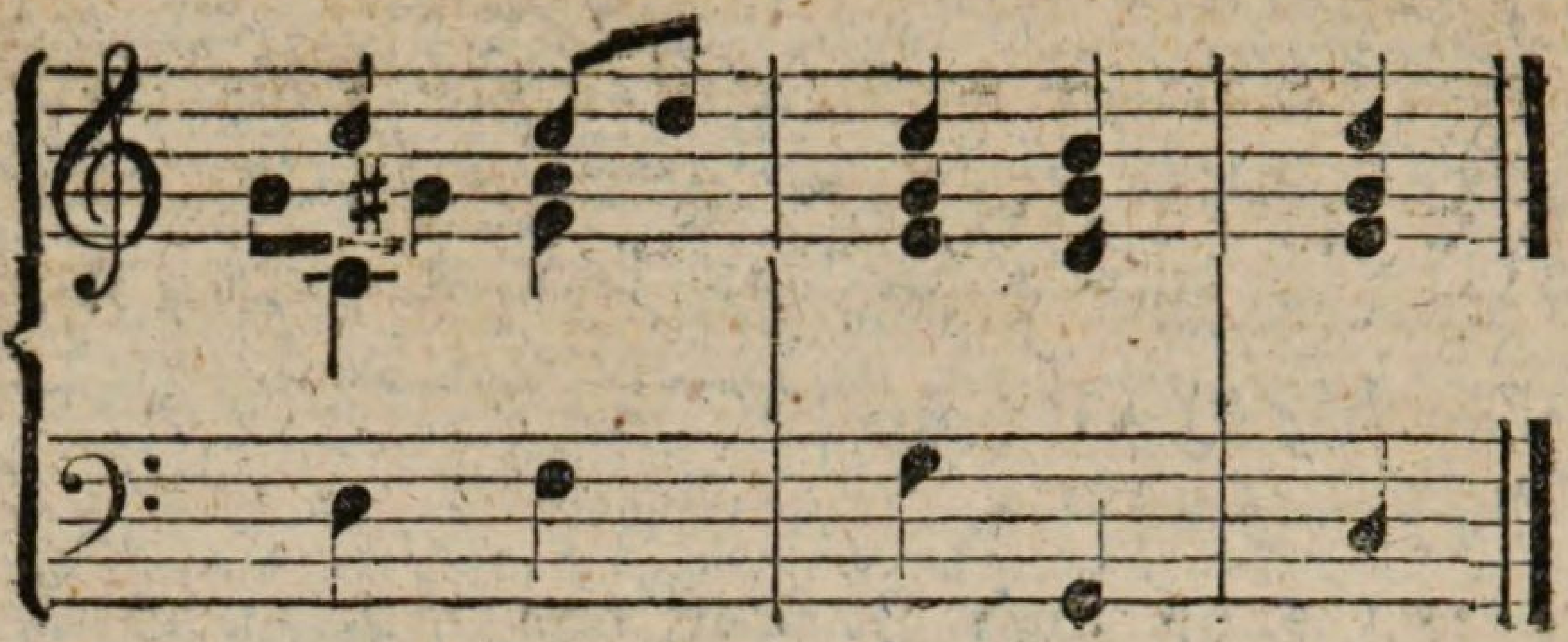
Nicht minder kann im Quartsextenaccorde der Grundton, als dissonirendes Ende der verminderten Quarte, unvorbereitet eintreten, indem der Grundton des in der guten Taktzeit vorhergehenden Quartsextenaccordes mit der kleinen Quarte ebenfalls einen kleinen halben Ton aufwärts fortschreitet, wie bei No. 14 zu sehen ist.

Es wird hierzu bemerkt, daß sowohl der Stammaccord als seine beiden Umkehrungen in dem Falle, wenn ihre dissonirenden Intervalle auf die oben beschriebene Weise unvorbereitet eintreten, meistens eine Beziehung auf die harte Tonart erhalten.

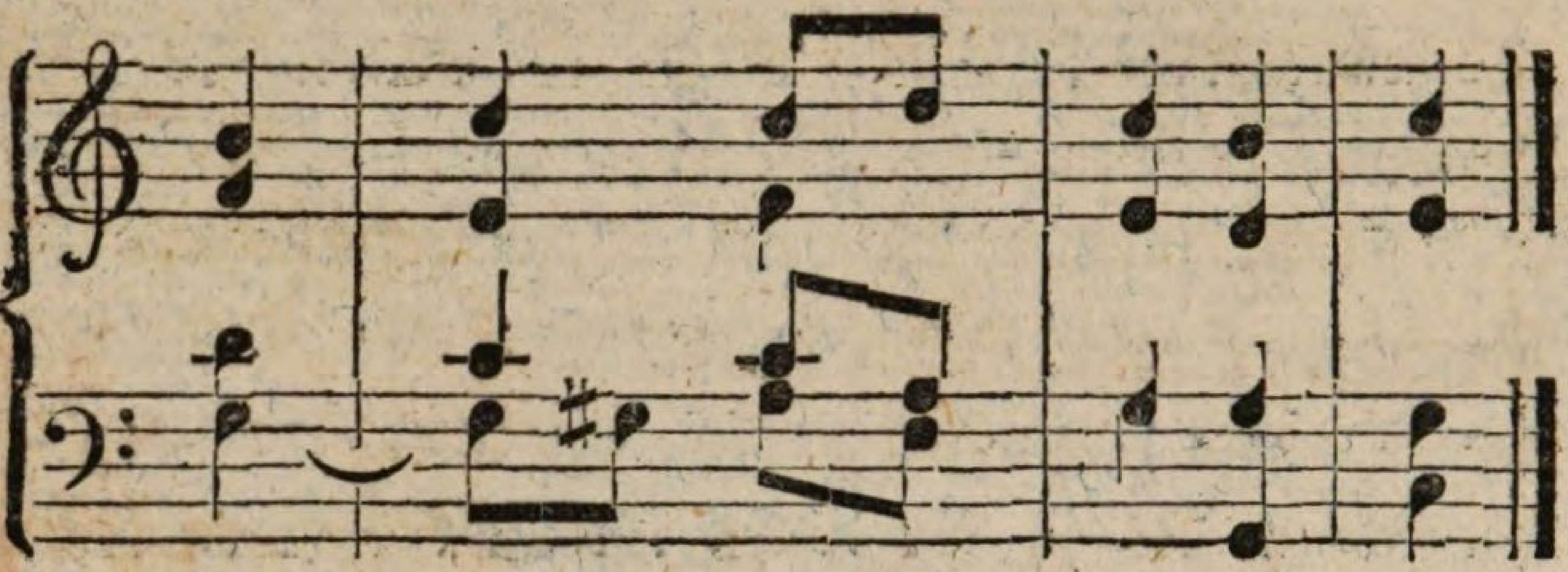
No. 12.



No. 13.



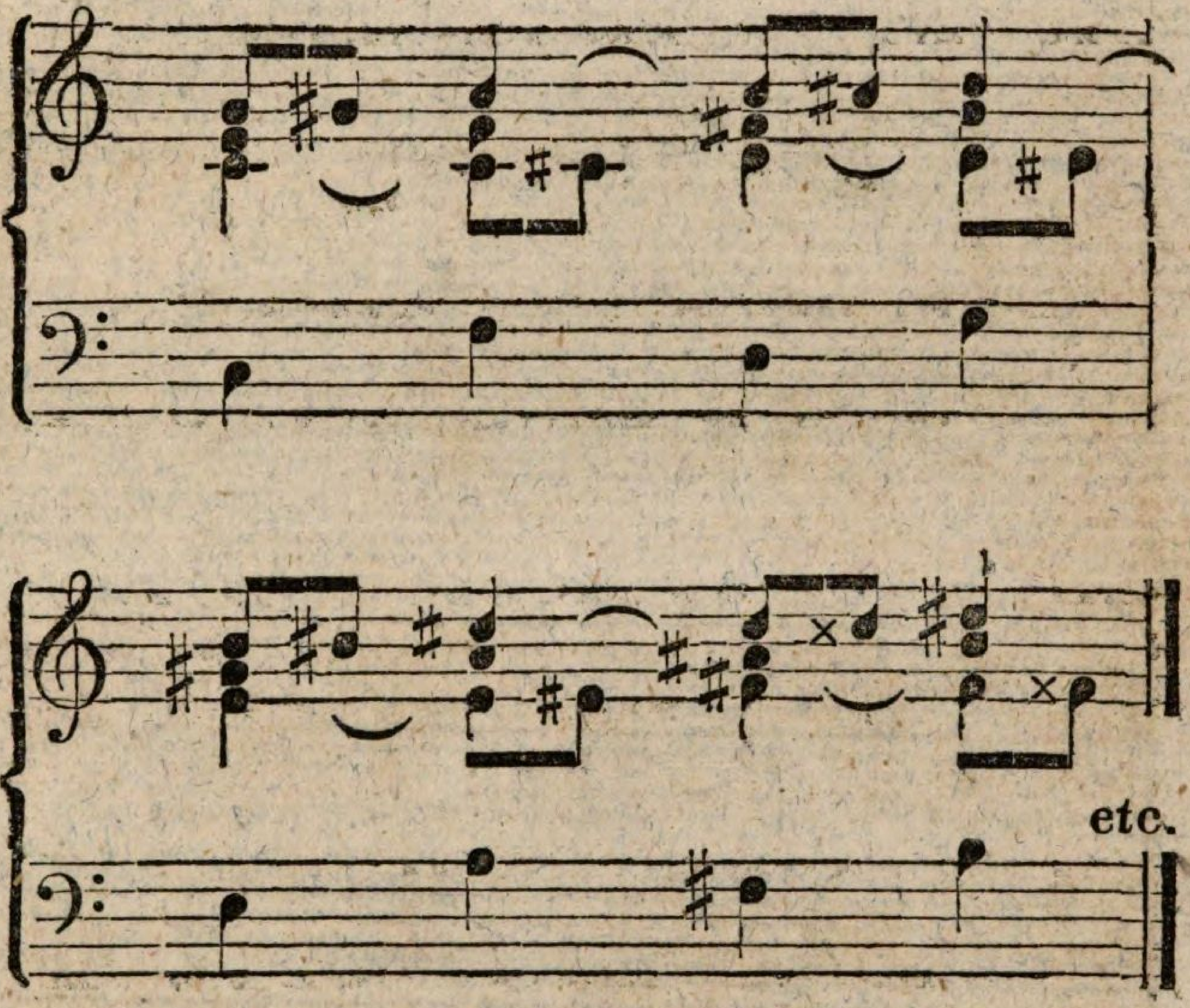
No. 14.



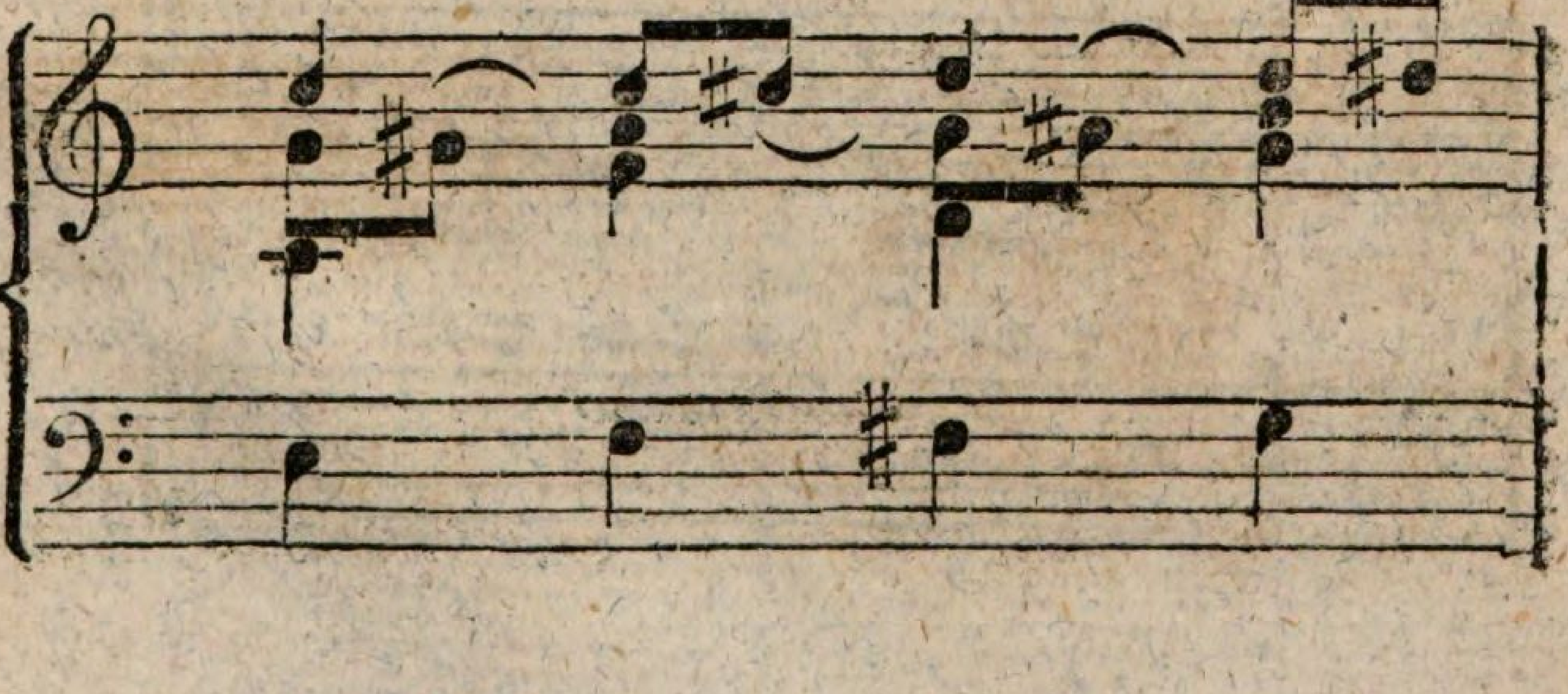
Wenn mehrere harte Dreiklänge, deren Grundstimme in steigenden Quarten und fallenden Terzen sich fortbewegt, nach einander folgen, und bei jedem die große Quinte in die übermäßige als nachschlagende Note übertritt, so entsteht dadurch der bekannte Satz bei No. 15, wo zwischen zwei Oberstimmen eine Nachahmung, entweder um eine Quinte tiefer, oder um eine Quarte höher sich entwickelt, je nachdem die Lage der obern Stimmen beschaffen ist. Auch kann eine solche Nachahmung durch Einwebung der von diesen Dreiklängen abstammenden Sextenaccorde gebildet werden, jedoch so, daß diese mit den Stammaccorden gleichförmig abwechseln, wie bei No. 16.

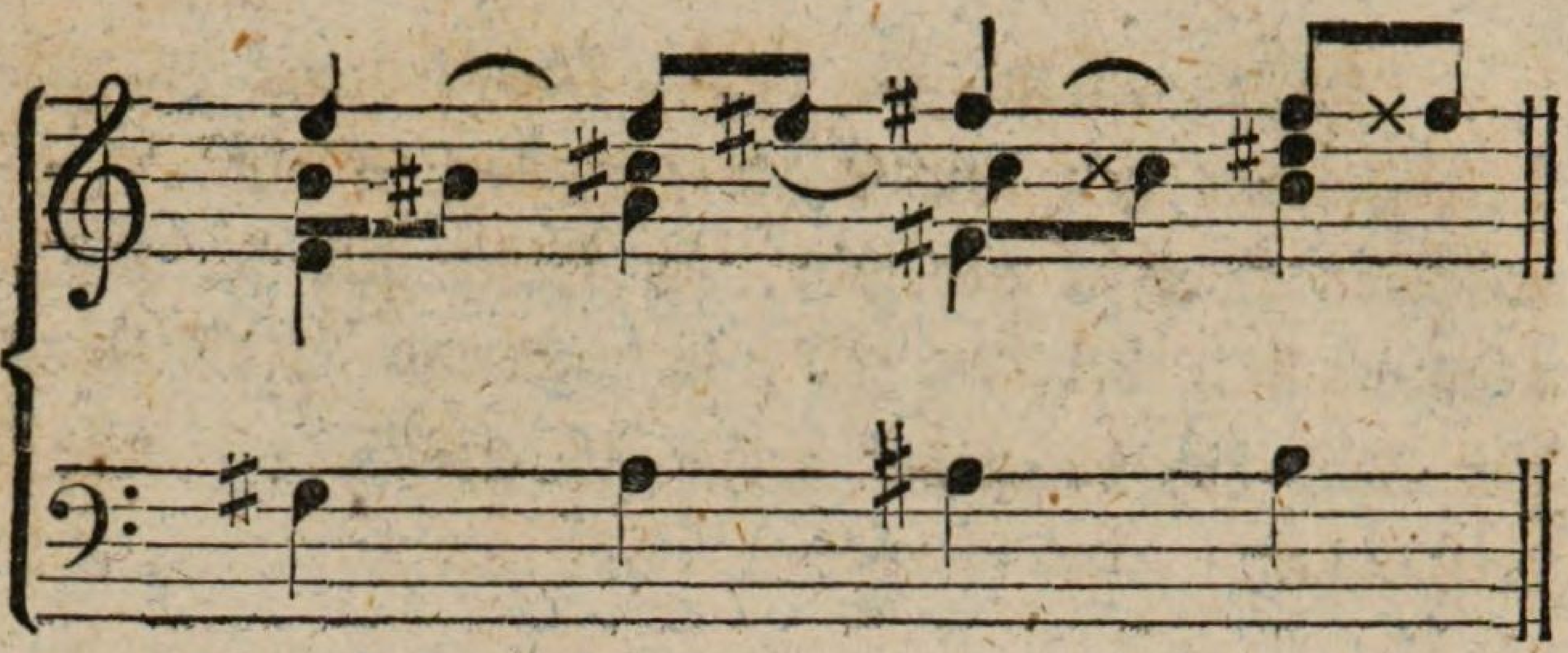
Werden endlich die davon hergeleiteten Quartsextenaccorde mit den Sextenaccorden in einen regelmäßigen Wechsel gebracht, so bildet sich die Nachahmung wie bei No. 17, in welchem Falle jedoch der Satz sich bequemer drei- als vierstimmig behandeln läßt.

No. 15.

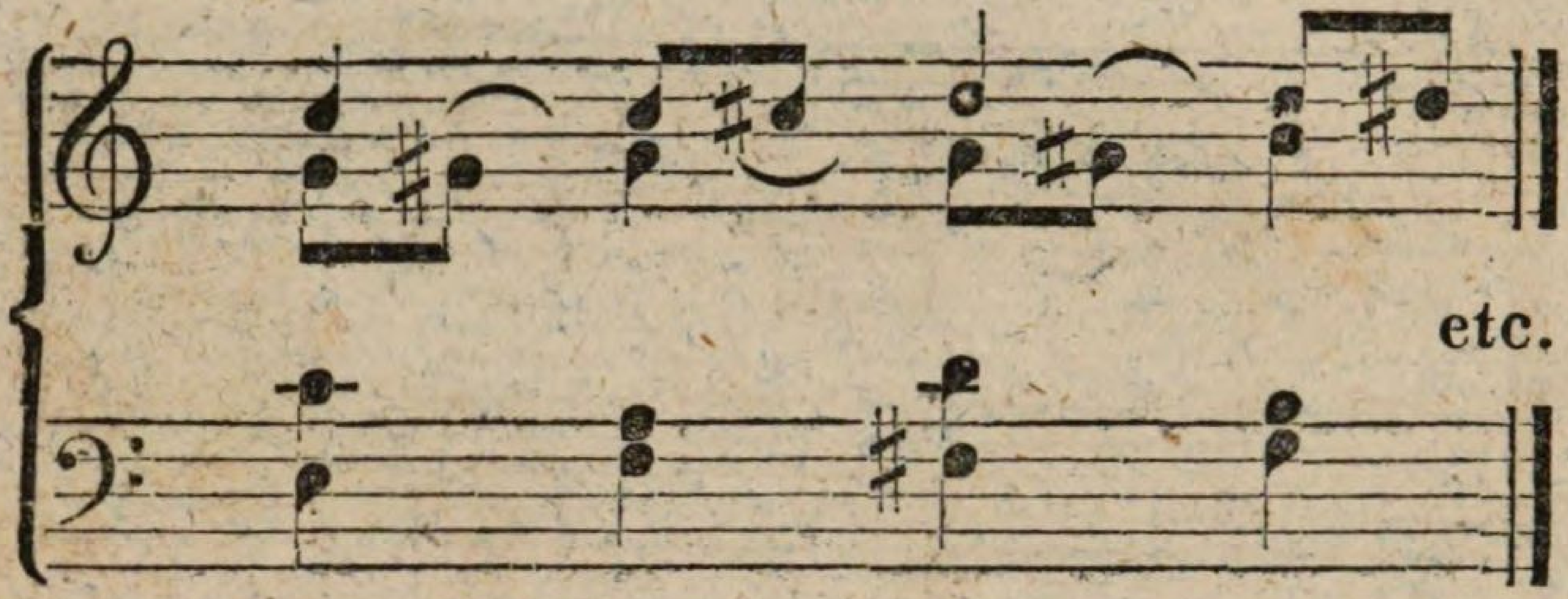


No. 16.

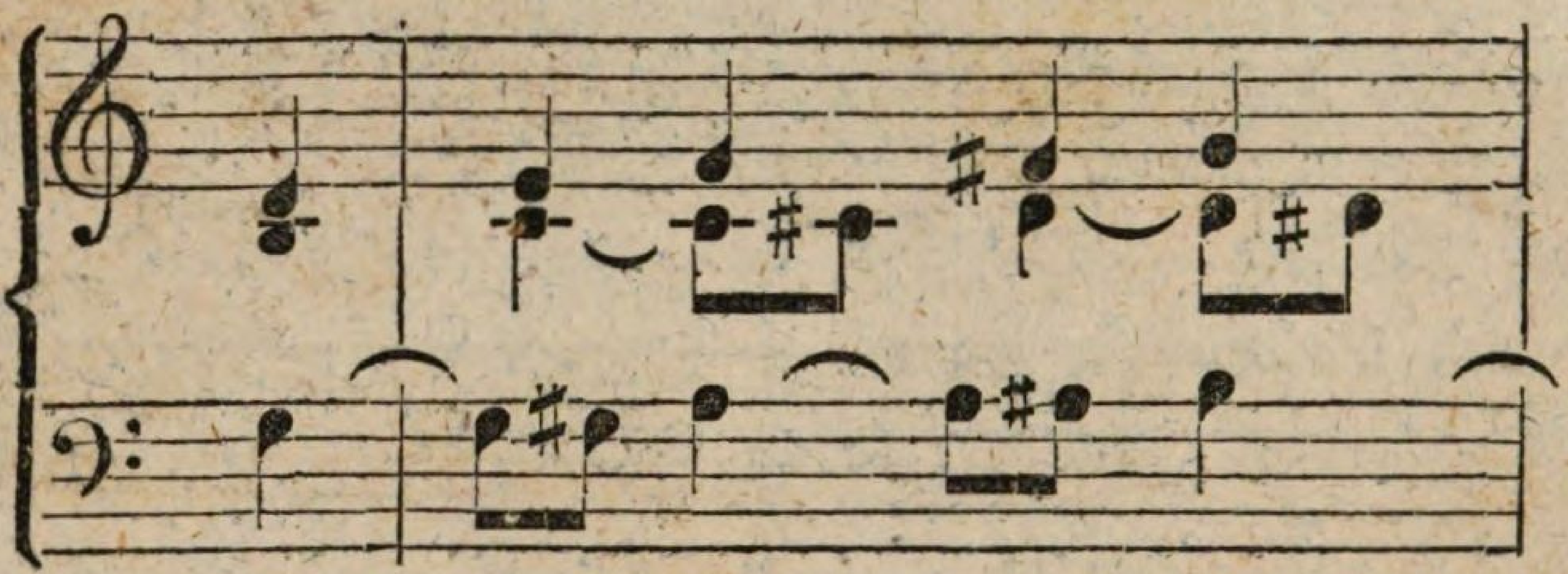


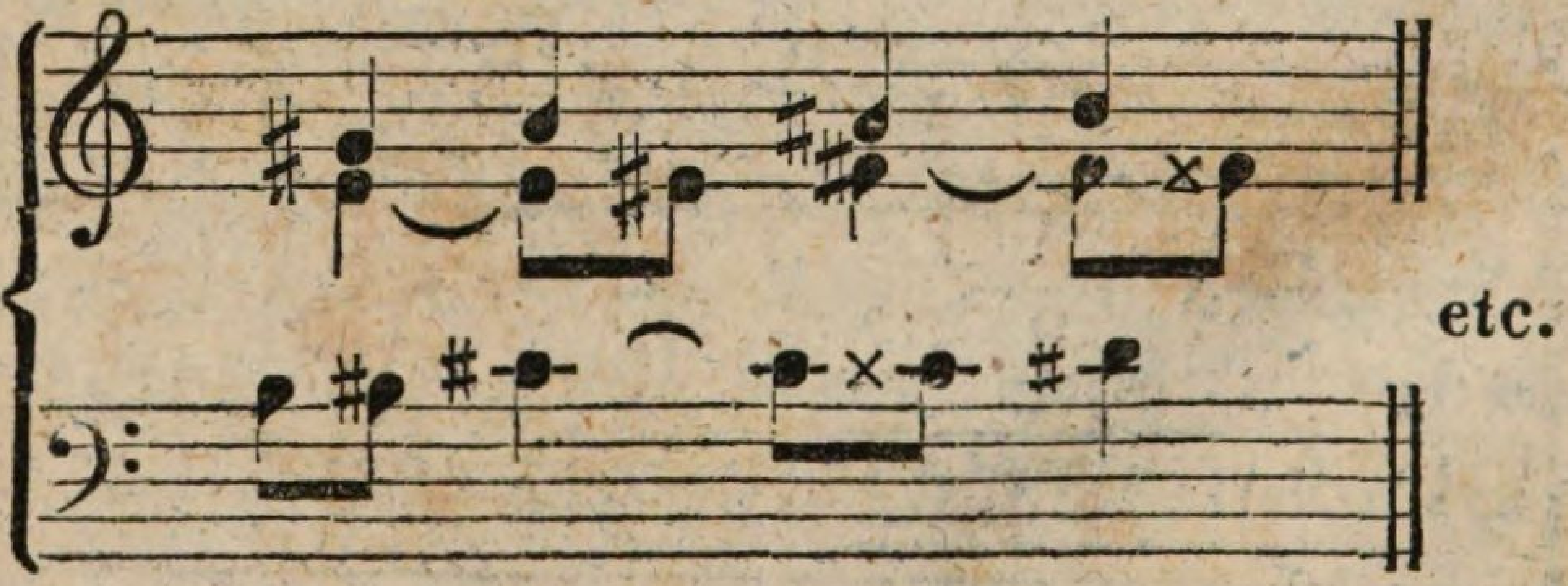


oder

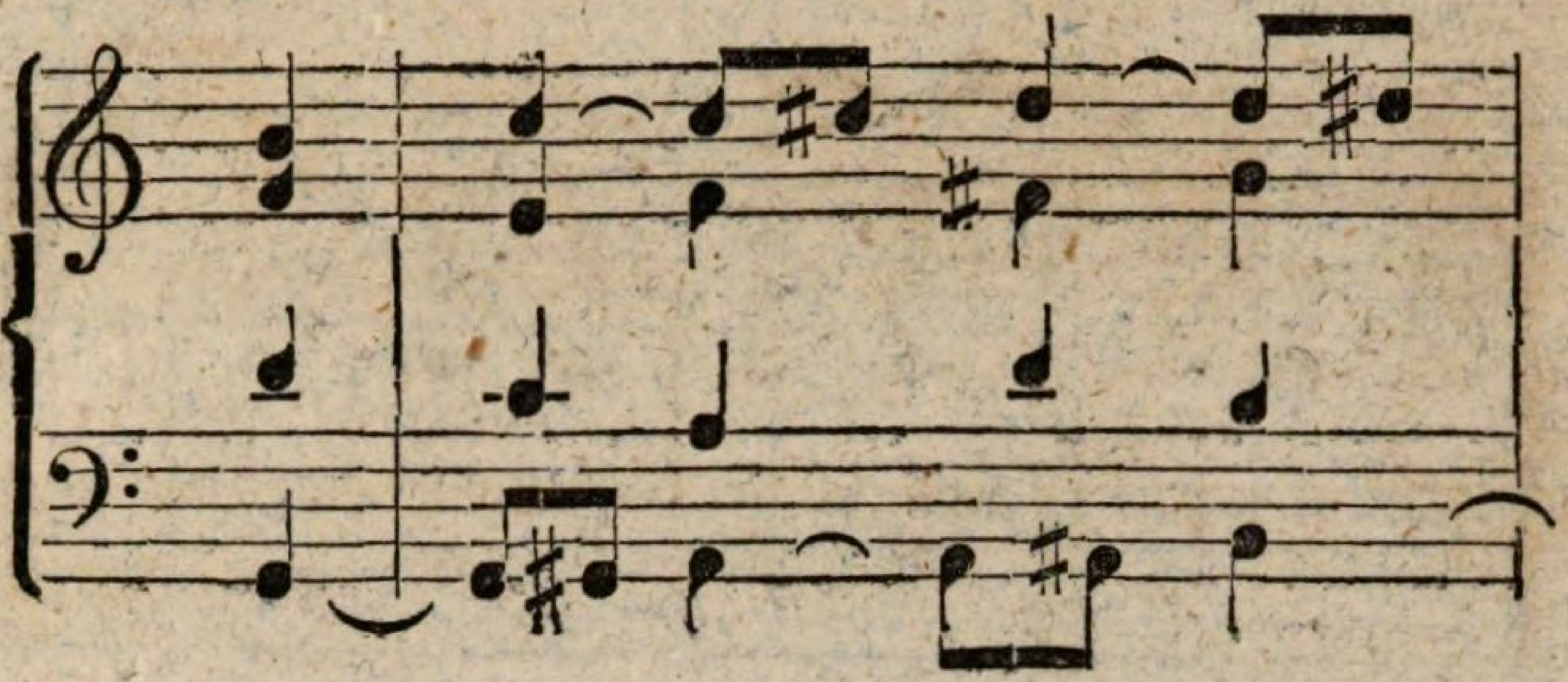


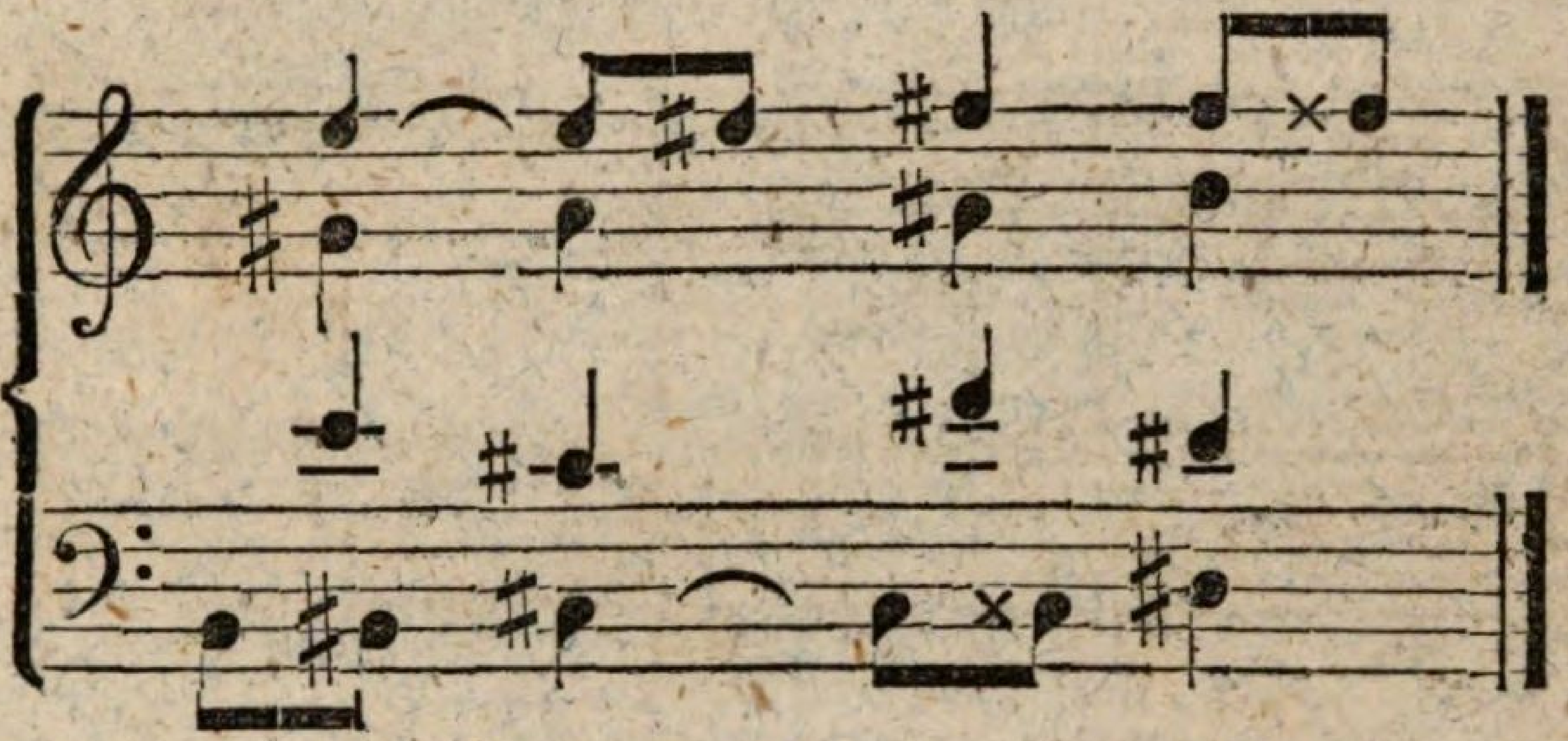
No. 17.





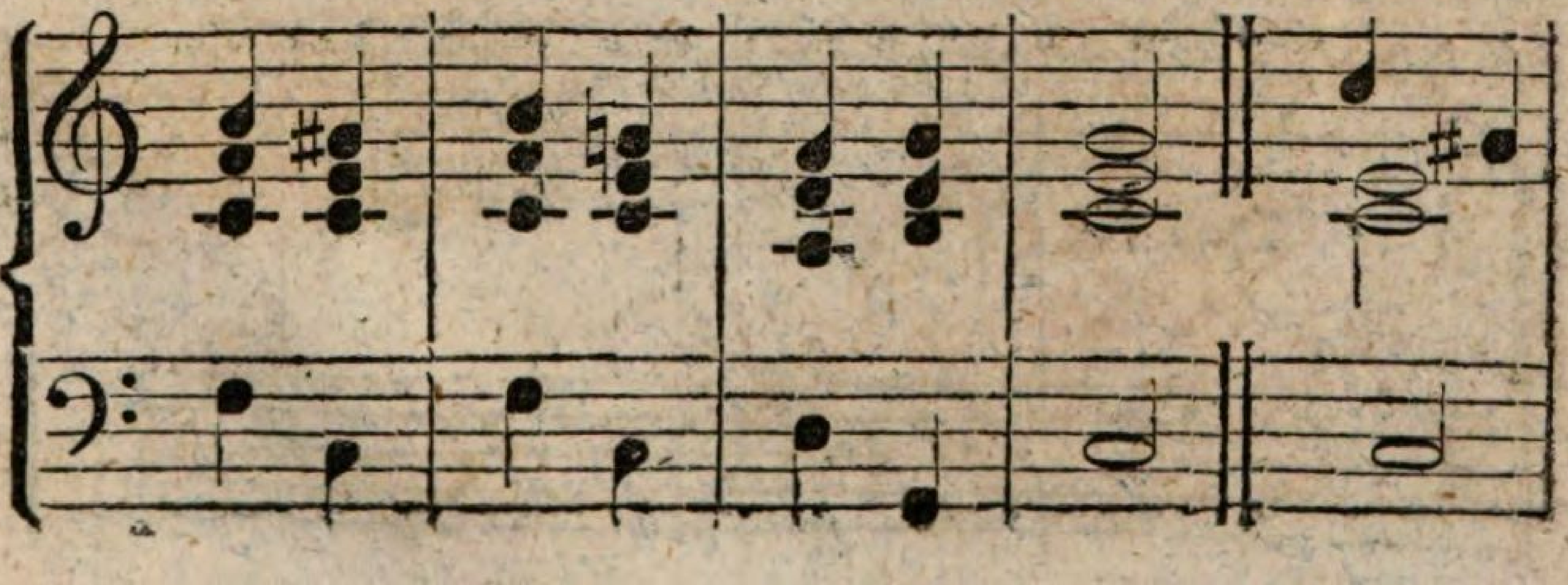
oder



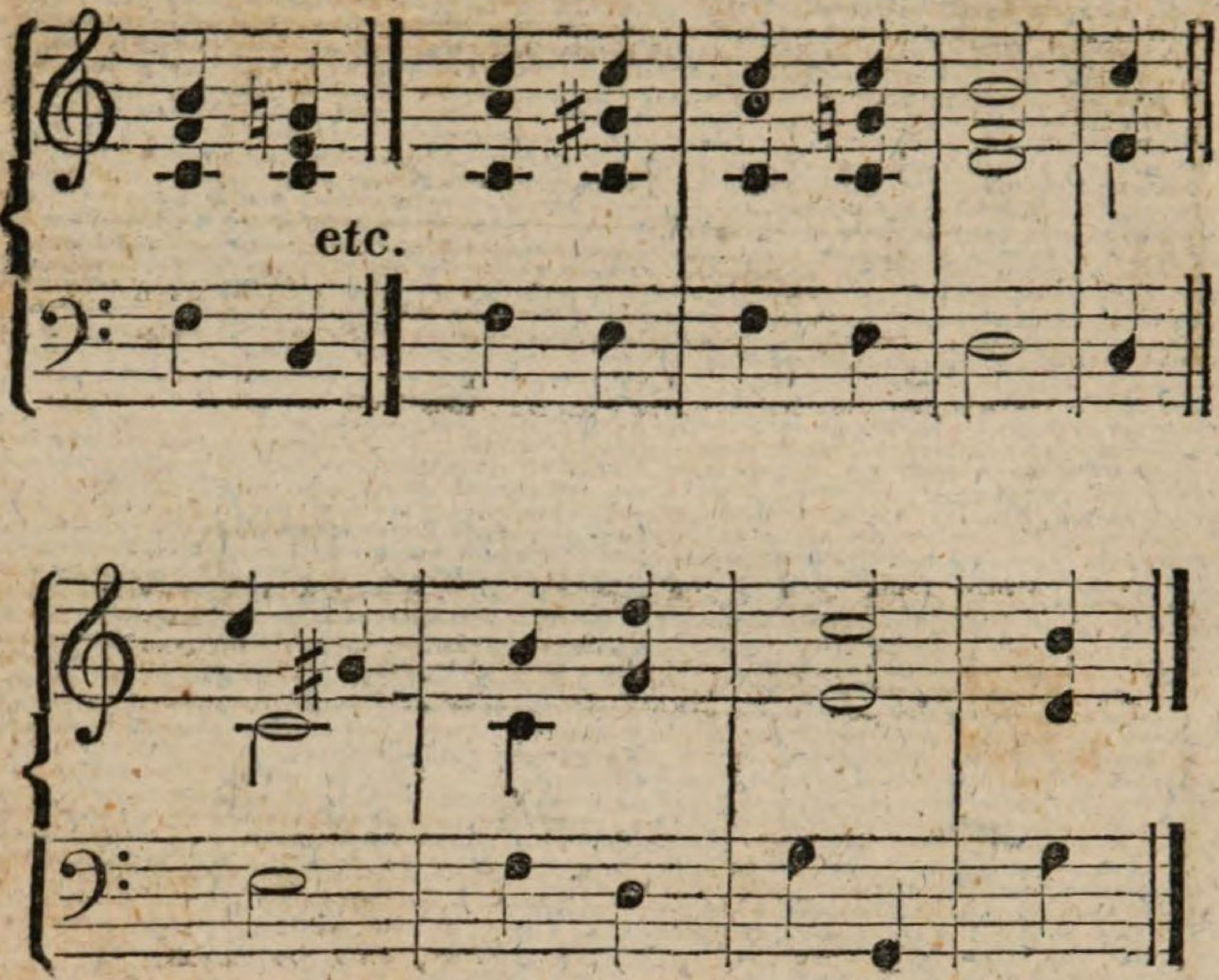


Es kommen jedoch in der freien Schreibart Fälle vor, wo sowohl die übermäßige Quinte, als ihre beiden umgekehrten Intervalle, auf eine andere als die so eben erwähnte Art, eintreten, wie die Beispiele bei No. 18 über den Stammaccord, bei No. 19 über den Sextenaccord, und bei No. 20 über den Quartsextenaccord enthalten.

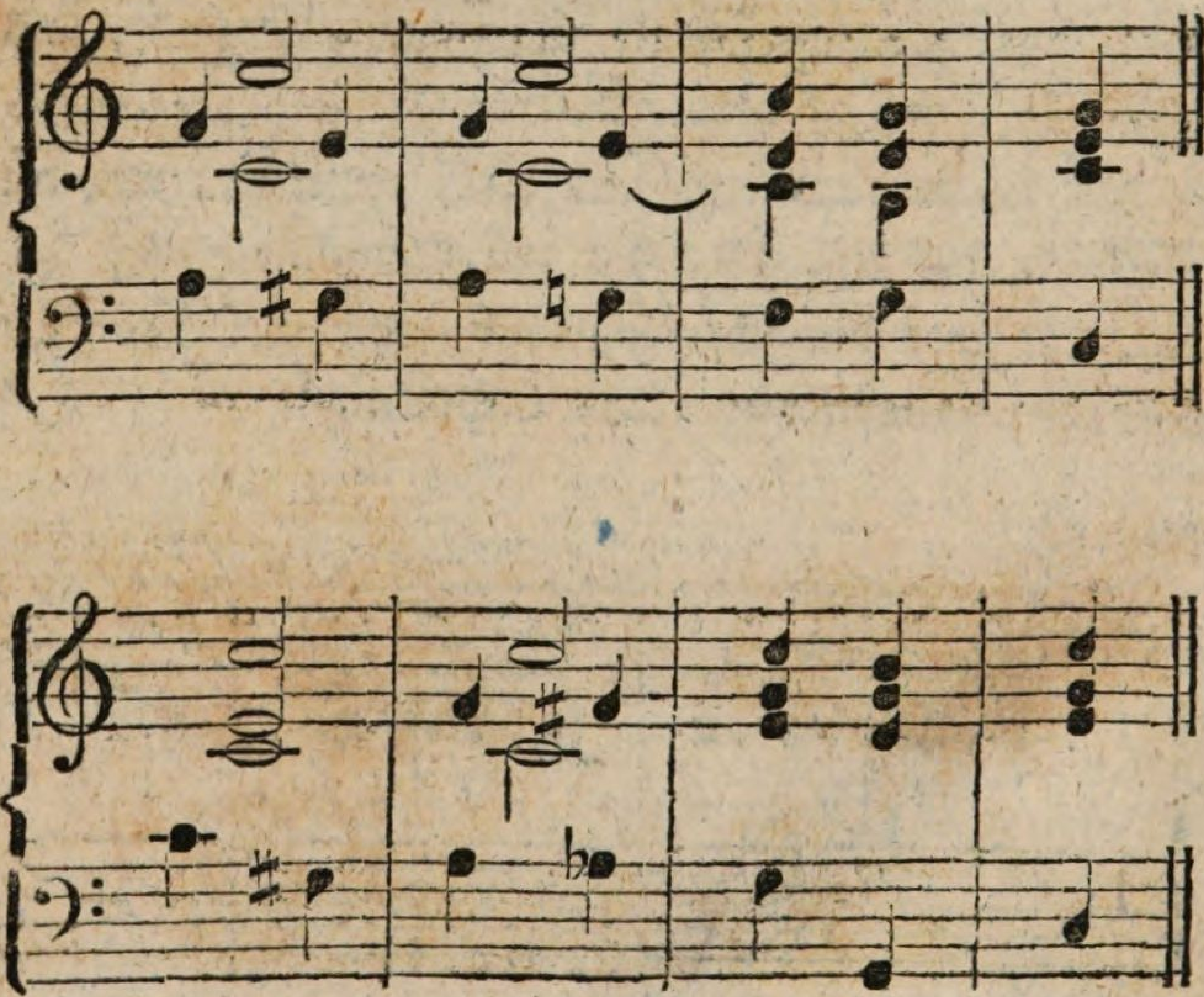
No. 18.

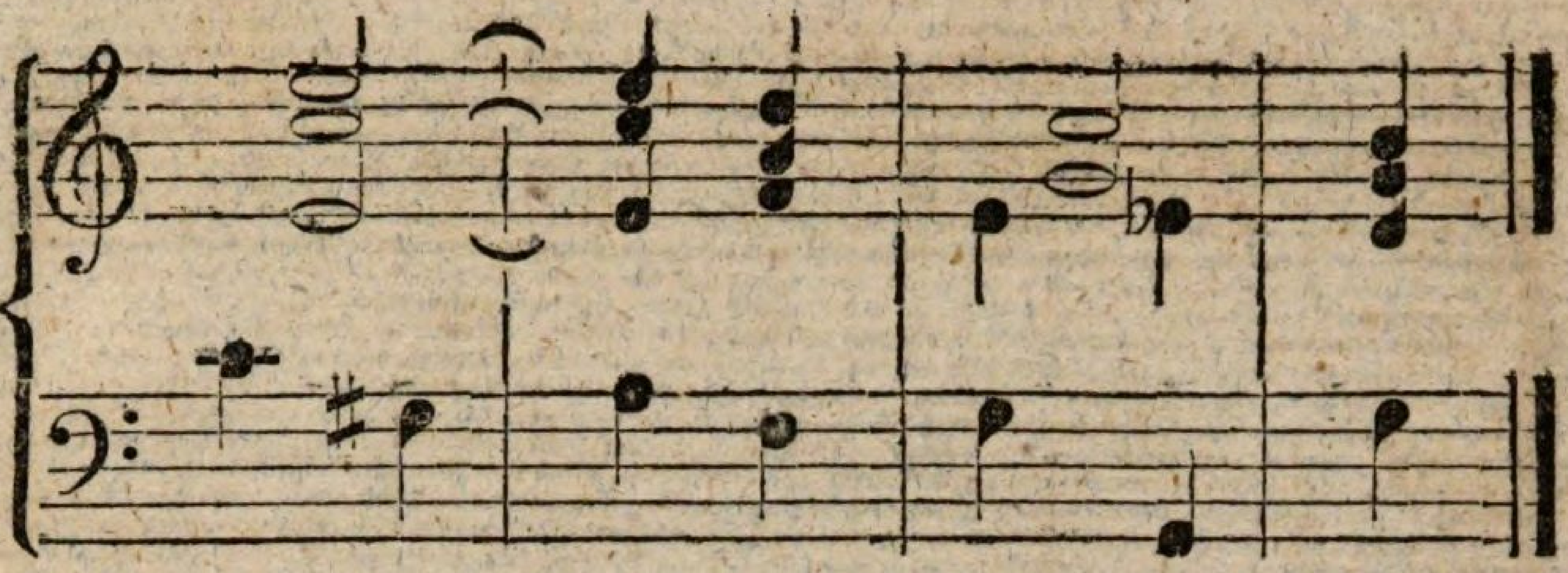


No. 19.



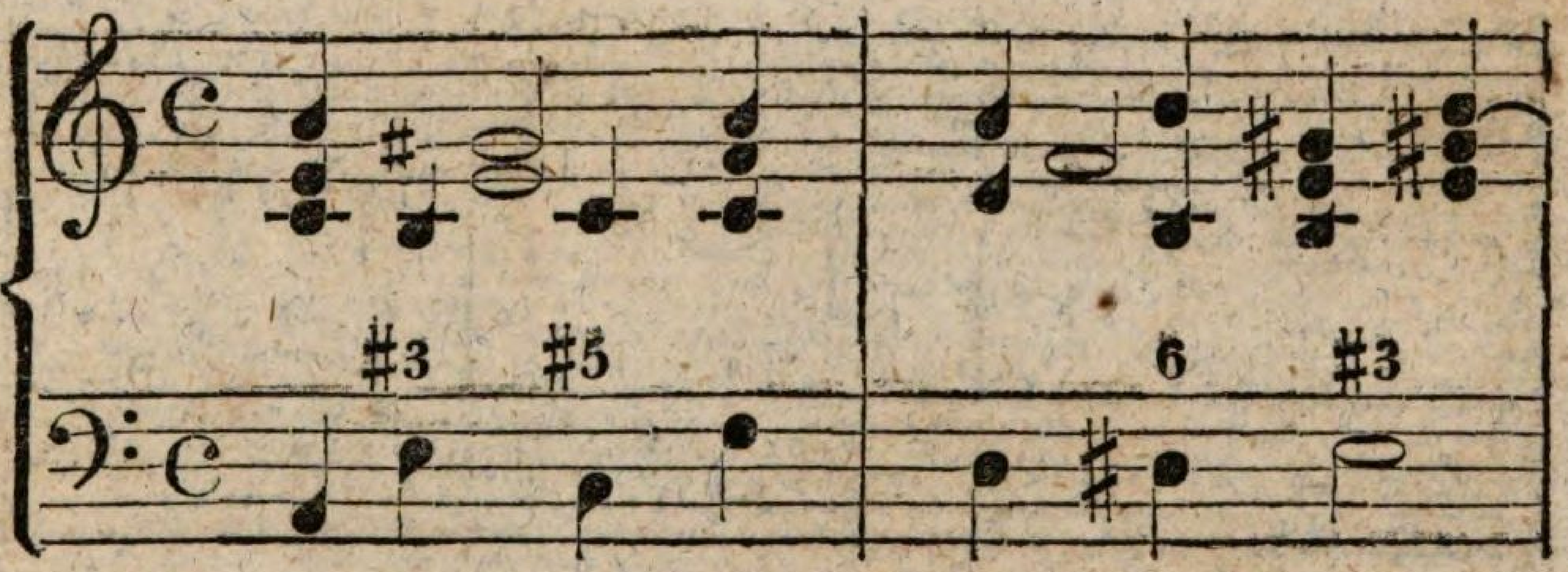
No. 20.

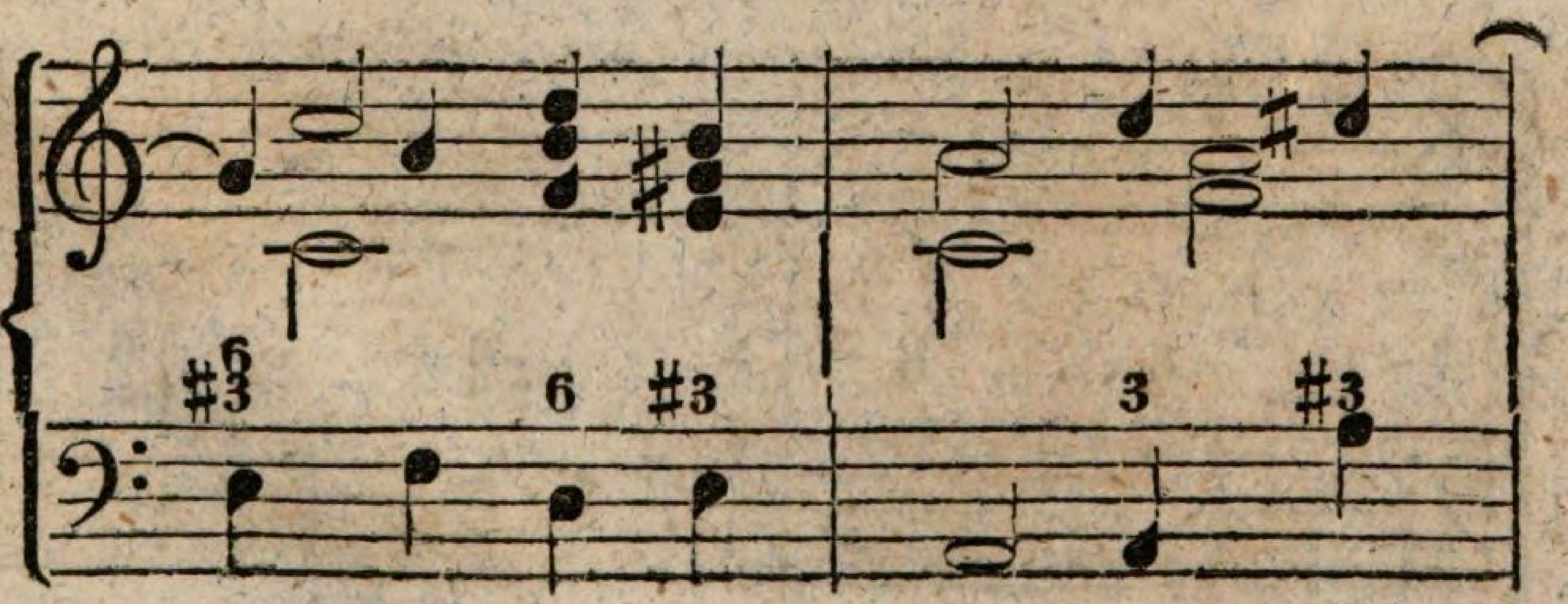


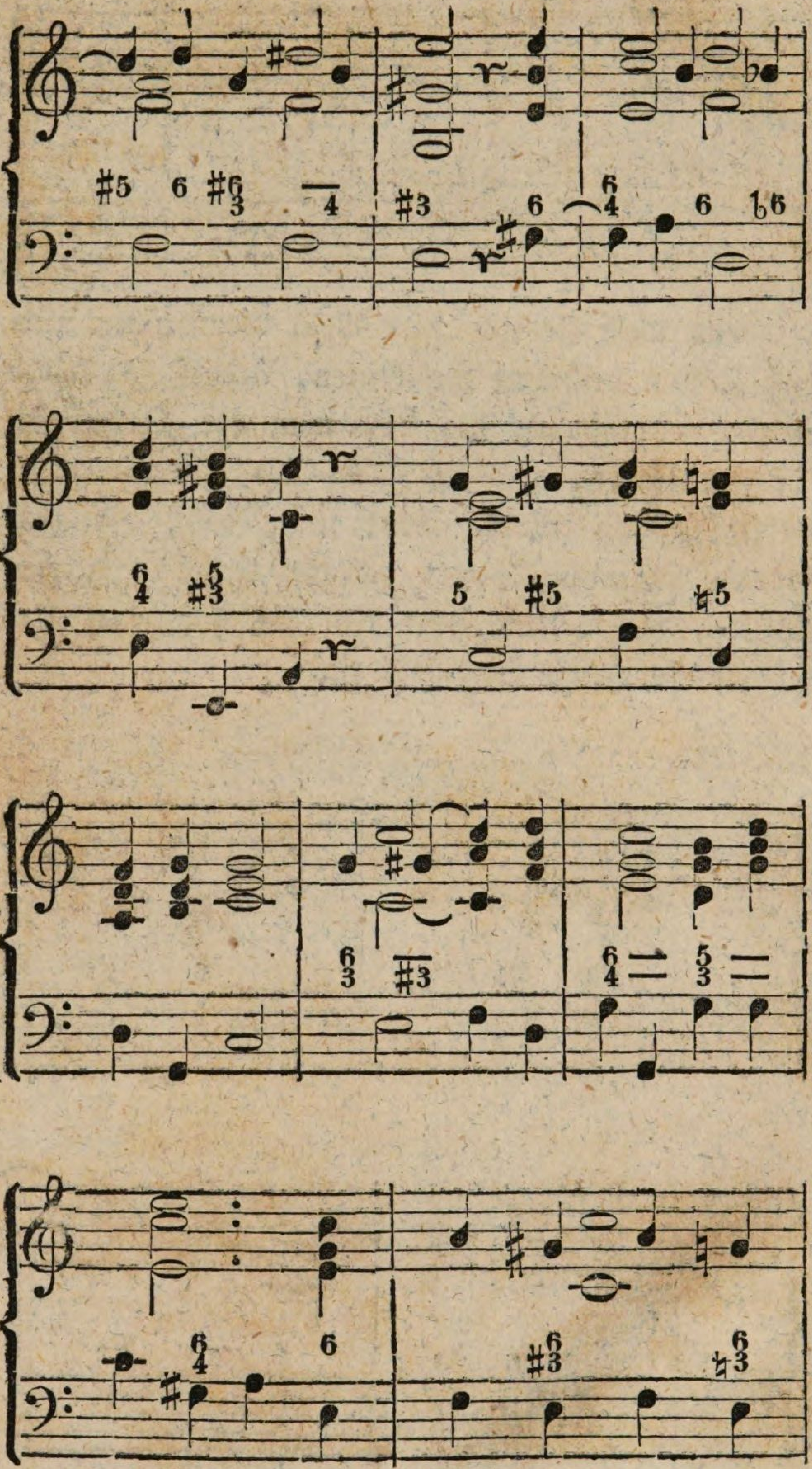


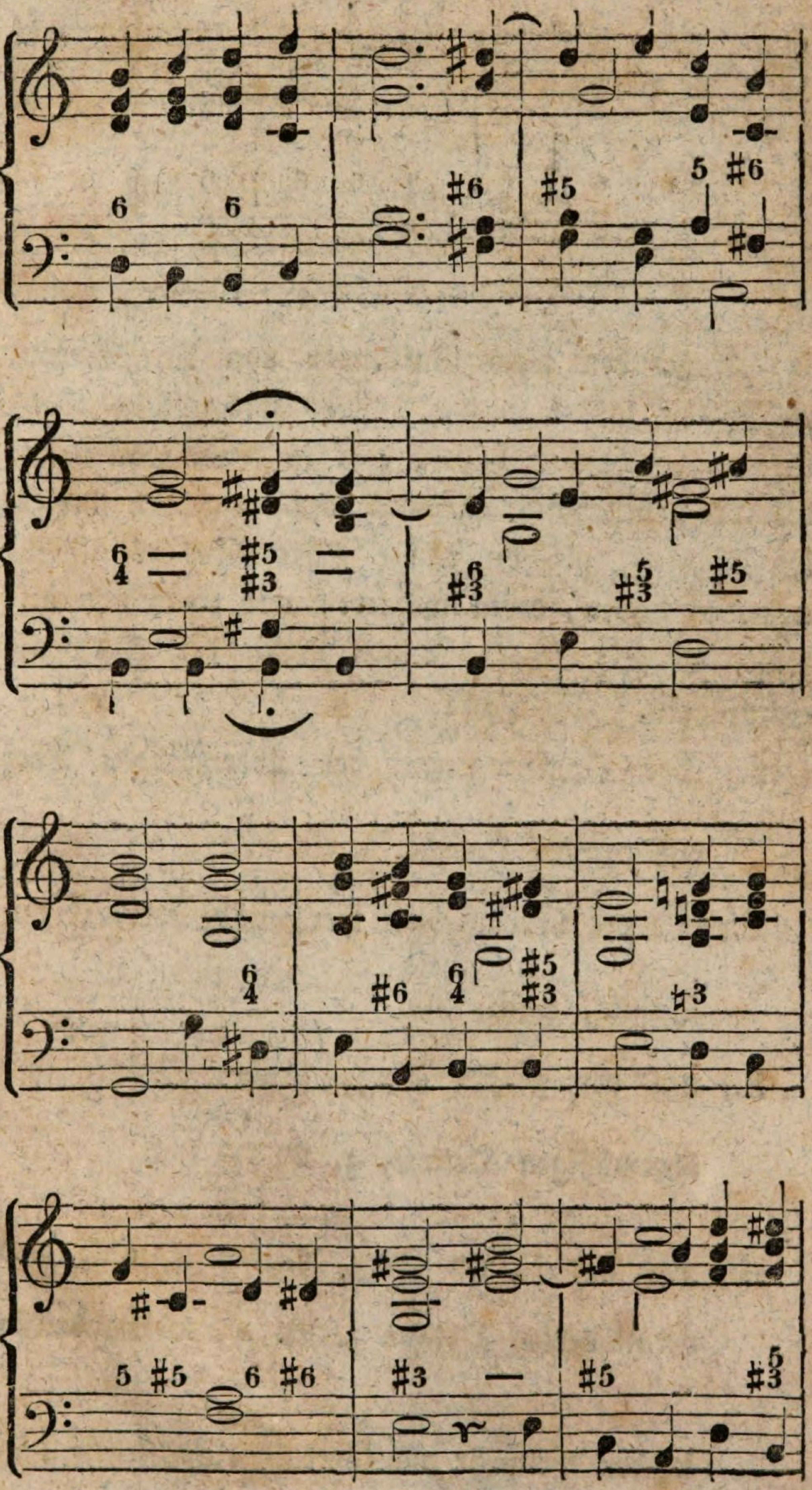
Um diese Accorde über ihren Grundtönen mittelst Ziffern bestimmt anzudeuten, bedarf es keiner andern Richtschnur, als daß man der Quinte im Stammaccorde, und der Terz im Sextenaccorde, da sie zufällig erhöhte Töne sind, das, der zum Grunde liegenden Tonart gemäße Erhöhungszeichen beifüge, wie in dem unter No. 21 folgenden Uebungsstücke genau dargestellt ist.

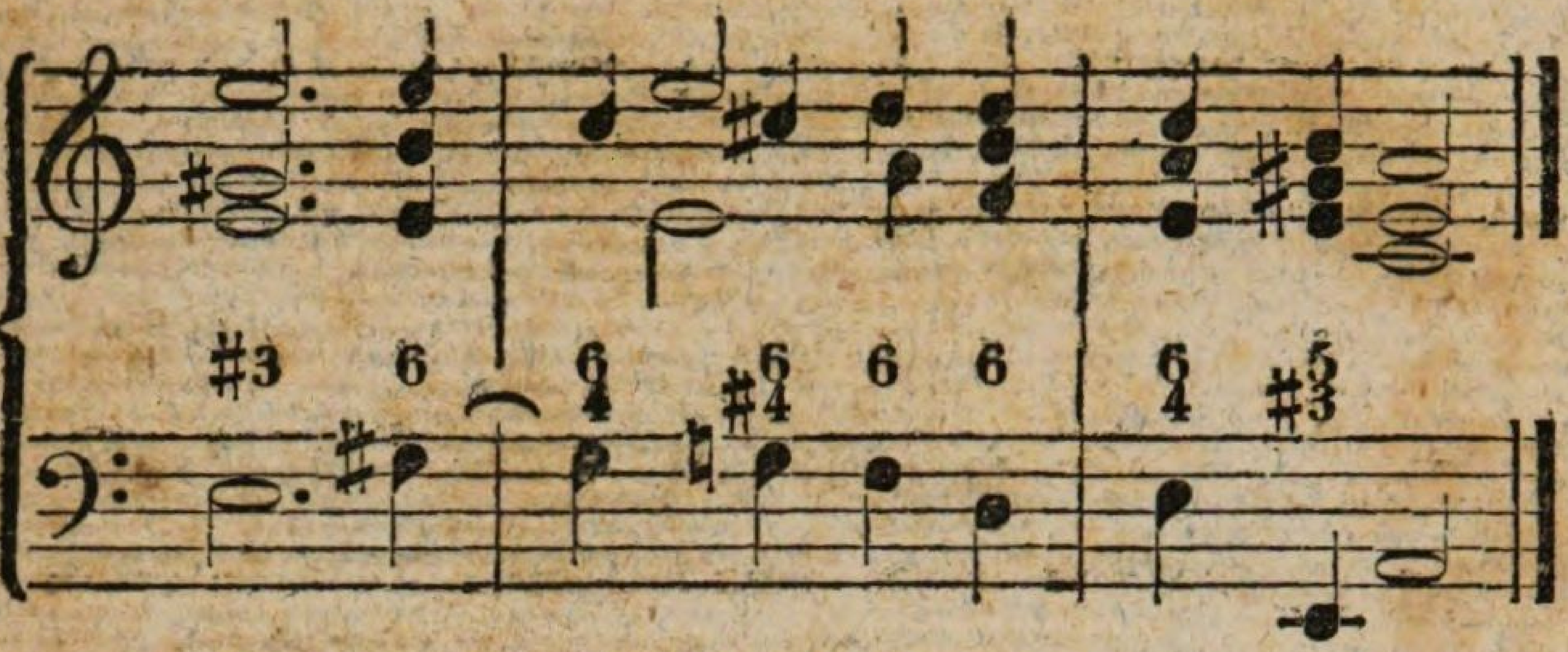
No. 21.











Außer den sechs Gattungen von Dreiklängen, welche wir bisher in den beiden diatonischen Tonleitern aufgefunden haben, gibt es deren keine mehr, die ihre Entstehung ebenfalls aus denselben herleiten könnten, obschon einige Theoretiker es unternommen haben, deren mehrere, und zwar von dissonirender Eigenschaft, in das Reich der Harmonie einzuführen. Sie sind:

1.) Der Dreiklang mit der übermäßigen Terz und großen Quinte, z. B. *g*
eis
c

2.) mit der übermäßigen Terz und übermäßigen Quinte, z. B. *gis*
eis
c

3.) mit der großen Terz, großen Quinte und übermäßigen Octave, z. B. *cis*
g und
e
c

4.) mit der kleinen Terz, kleinen Quinte und verminderten Octave z. B. *c*
g, welche beiden
e
cis

letztern vielmehr als Vierklänge anzusehen sind.

Allein, da die Intervalle, wodurch diese Dreiklänge zu dissonirenden werden (nach dem, was bereits im I. Abschnitte über sie gesagt worden ist) als unbrauchbar angenommen sind, so sind auch die Accorde, in denen sie als Bestandtheile erscheinen, der Natur der zum Grunde liegenden Tonart ganz fremd, und daher als unschicklich zu verwerfen.

Weil aber doch die so eben angeführten Dreiklänge in praktischen Werken hier und da vorzukommen pflegen, so werden wir zu seiner Zeit, wo der angehende Harmoniker mit der Mehrdeutigkeit der Harmonie und mit den durchgehenden und Wechselnoten schon bekannt ist, in einem besondern Abschnitte darthun, daß einige derselben keine eigentlichen, mit der natürlichen Beschaffenheit der harten oder weichen Tonleiter übereinstimmende Dreiklänge, sondern vielmehr andere, bloß in der Gestalt der Dreiklänge dargestellte Accorde sind, die übrigen aber an und für sich consonirend, bloß durch das zufällige Hinzukommen einer durchgehenden oder Wechselnote, auch nur eine zufällig dissonirende Eigenschaft erhalten.

Ende des ersten Theiles.

bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

Druckfehler und Verbesserungen.

Seite	Zeile	
V	4	(Vorbericht) statt **Sono** lese man **sono**
6	20	statt ihm lese man ihn
8	20	ist nach jenen das Wort entstanden einzuschalten
37	2	ist nach großen einzuschalten und von einer übermäßigen zur großen
39	5	(Text) statt Andern lese man Anderm
44	5	(Anmerkung) statt geringeren lese man geringerem
45	3	statt Tonkünste lese man Tonstücke
—	10	— erwidern — — erwiedern
46	16	— deren — — denen
81	4	(letzter Takt) statt $\begin{matrix}9\\7\\5\end{matrix}$ lese man $\begin{matrix}9\\7\\4\end{matrix}$
94	1	für statt lese man Statt
—	3	(Noten) 2ter Takt, 2ter Accord statt *f* lese man $\overline{e}$
96	8	(Text) statt angezeichneten lese man angezeigten
97	5	letzter Accord statt des kleinen *g* lese man $\overline{c}$
99	3	(Noten) 2ter Takt, 2ter Accord statt $\overline{a}$ lese man $\overline{h}$
112	2	(Text) statt bezeichnete lese man bezeichneten
121	4	1ter Takt, 3ter Accord ist das kleine *f* hinzuzusetzen
130	7	(Text) statt Intervallen lese man Intervalle
135	4	(Noten) ist über der Grundnote *g* der Auflöser sammt der Ziffer 3 wegzulassen
140	3	(Noten) vorletzter Accord statt $\overline{e}$ lese man $\overline{d}$
141	4	(Text) statt einen lese man einem
161	6	(Noten) 2ter Takt ist vor *g* ein ♯ zu setzen
165	5	letzter Accord statt $\overline{f}$ lese man $\overline{g}$
192	6	(Text) statt den lese man denn
193	7	(Text) statt lößt lese man löst
194	9	(Text) statt verminderte Quarte lese man kleine Quinte
197	10	(Text) statt **No. 25** lese man **No. 26**
—	1	(Noten von unten) 1ter Takt, erster Accord statt ***H*** lese man ***A***.
214	1	1ter Takt setze man vor *c* ein ♯.
227	5	(Noten) 2ter Takt statt $\overline{f}$ lese man $\overline{e}$
229	5	3ter Takt, 1ter Accord ist zwischen *g* und *e h* einzuschalten

BSB Bayerische StaatsBibliothek

MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Weber, Bedęich Diviš, 1766-1842

Harmonielehre in Verbindung mit der Anleitung bezifferte Bässe (Grundstimmen) zu spielen für den Unterricht am Prager Conservatorium der Muski
Bd.: 1. (1830). - X, 232 S.

Prag 1830

Mus.th. 3583 c-1
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599721-1